

Inês Silva Gouveia

“Televisor e Monitor em Contexto Artístico: 1952-1981”



Dissertação de Mestrado

Estudos Artísticos – Estudos Museológicos e Curadoriais

Orientação: Professora Doutora Maria de Fátima Lambert

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes
Porto, 2011

Agradeço a todos aqueles que de uma maneira ou de outra estiveram presentes ao longo do trabalho e que contribuíram para a sua realização, especialmente:

ao meu pai, Adelino Gouveia, pois sem o seu apoio e carinho ao longo de toda uma vida, este trabalho não teria sido possível;

à Professora Doutora Maria de Fátima Lambert, pela confiança, orientação, acompanhamento e assertividade com que me ajudou a desenvolver e concluir esta investigação;

aos artistas António Barros e Silvestre Pestana, pela colaboração, disponibilidade e receptividade que mostraram, não só ao longo do trabalho, mas também para uma melhor compreensão da história da arte portuguesa;

à Doutora Isabel Barroso, coordenadora do serviço de documentação e informação da biblioteca da FBAUP, por toda a paciência e ajuda na pesquisa de documentos de extrema importância para a realização desta dissertação;

aos amigos, Ana Silva, Miguel Albuquerque, Sofia Soares, Carla Pontes e Maria Portugal por, em todos os momentos, mesmo os menos bons, me fazerem sempre mostrar um sorriso.

Índice

Resumo	5
Índice de Siglas	6
Introdução	7
Conceitos em Definição: Televisão, Televisor, Vídeo, Monitor, Ecrã	14
1. Vídeo e Televisão em Contexto: 1952-1981	17
2. TV Readymade	36
3. Espectador e Monitor em Espaço de Performance	54
4. Importância do Televisor e do Monitor para a Constituição da Obra de Arte	71
5. Situação Portuguesa	92
Conclusão	112
Glossário	119
Bibliografia	140
Anexos: Documentos e Entrevistas	148
Índice de figuras	168

Abstract

“TV Set and Monitor in Art Context: 1952-1981”, analyses diverse situations in which the presence of the TV set and the monitor occurs in the art context between 1952 and 1981, through some artworks produced within that period. Acknowledging the transformations not only, artistic but also social, political and economic that occurred after the 2nd World War, this thesis was developed based on the mutual influence between those changes and having as the primary goal, the analysis of the actual progressive relationship between Art and Technology through the use of the media in artistic creation and production. In order to do that, the thesis structure was organized so that the reader could place himself in the historical period established and have a better understanding of the subject within the national and international artistic situation. In this sense, the attention given to the portuguese situation here described, intends to alert to the theme in question in the portuguese contemporary art history and confront it with the international realm.

Resumo

“Televisor e Monitor em Contexto Artístico: 1952-1981”, aborda diversas situações em que a presença do televisor ou do monitor acontece no contexto artístico entre 1952 e 1981, através de algumas obras produzidas nesse período. Tendo em conta as transformações, não só, artísticas mas também sociais, políticas e económicas que aconteceram após a 2^a GG, este trabalho desenvolveu-se com base na mútua influência entre essas transformações e tendo como principal objectivo abordar uma relação presentemente progressiva entre Arte e Tecnologia através da utilização dos *media* na criação e produção artísticas. Para isso, a estrutura da dissertação foi organizada de forma a que o leitor se inserisse historicamente dentro do período estabelecido, para uma melhor compreensão à abordagem feita no âmbito artístico nacional e internacional. Neste sentido, a especial atenção dedicada à situação portuguesa aqui descrita, pretende dar voz à temática em questão na história da arte contemporânea portuguesa e confrontar, finalmente, parte dessa história com a situação internacional

Índice de Siglas

Tecnologia:

TV – Televisão

VD – Vídeo

CATV – Community Antenna Television System (sistema de televisão por antena comunitária)

CTV – Cable Television (tv cabo)

CCTV – Closed Circuit Television (circuito fechado de televisão)

Internacionais:

RCA – Rádio Corporation of America

CBS – Columbia Broadcasting System

FCC – Comissão Federal de Comunicações

NYSCA – New York State Council on the Arts

NEA – National Endowment for the Arts

BBC – British Broadcasting Corporation

RAI – Radiotelevisione Italiana

Eurovisão – União Europeia da Rádio Difusão

SACOM – Semana de Arte Contemporânea de Malpartida de Cáceres

SI – Internacional Situacionista

Nacionais:

RTP – Rádio Televisão Portuguesa

DGAC – Direcção Geral da Acção Cultural

SEC – Secretaria de Estado da Cultura

AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte

CAPC – Circulo de Artes Plásticas de Coimbra

FCG – Fundação Calouste Gulbekian

CAC – Centro de Arte Contemporânea

MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

CA – Cooperativa Árvore

Pessoas:

ES – Ernesto de Sousa

Introdução

“Se a televisão se tornou, de facto, um *media* doméstico, (...) isso não advém de nenhuma condição inscrita na natureza tecnológica do *media*, mas, antes como consequência de um processo complexo de instalação/incorporação em espaços privados de habitação, concebidos e adoptados desde o início como destino ideal para o televisor.”

Milly Buonanno¹

A relação entre Arte e Tecnologia não é uma questão recente, no entanto, foi a partir da Revolução Industrial que ela mais se desenvolveu. O fenómeno “cultura de massas”, aliado ao crescimento do Capitalismo, surge de um novo processo de fabrico em série cujo impacto se fará notar na criação e materialização artísticas. As mudanças económicas, políticas e sociais associadas ao mais recente modelo de produção industrial, encontraram nos “novos *media*”², surgidos na década de 1920, um impulso determinante. A revolução na arte, constituída pela introdução das novas vanguardas no início do séc. XX, cresceu associada à revolução tecnológica no âmbito da comunicação visual moderna, na qual a publicidade adquire principal destaque. Contudo, é em paralelo ao advento da televisão e ao seu impacto na sociedade pós-moderna que a noção de “Arte” será mais questionada.

A presença do Televisor e do Monitor no contexto artístico é hoje algo comum que advém de um conjunto vasto de transformações ocorridas no campo da arte, a partir da 2ª Guerra Mundial. Desde um repensar a obra como conceito até à objectualização da mesma com base na adopção de materiais industriais, a relação entre arte e tecnologia foi-se tornando gradualmente intrínseca, principalmente através da massificação dos meios de comunicação. Tomando como exemplo disso a exploração artística do filme e do vídeo, o aparecimento de aparelhos de emissão surge, então, integrado num contexto específico e já amplamente documentado. Porém, enquanto existe um crescente conjunto de literatura disponível sobre a história e o impacto de ambos os *media* no campo da arte, relativamente pouco foi ainda escrito sob o ponto de vista dos dispositivos tecnológicos e a da relação que estes estabelecem com outros contextos externos à actividade artística, como é o caso da televisão. Deste modo, “Televisor e Monitor em Contexto Artístico: 1952-1981” procura dar resposta a um fenómeno aparentemente esquecido, com o objectivo de contribuir para uma melhor compreensão de teorias já existentes sobre a relação entre arte e tecnologia com base na utilização dos *media* e proporcionando uma nova leitura sobre o assunto ao analisar a relevância dos dispositivos de emissão na constituição da obra de arte.

1. BUONANNO, Milly, *The Age of Television: Experiences and Theories*, Bristol: Intellect Ltd, 2008, p. 14

2. Segundo Lev Manovich, os “novos *media*” dos anos 20 consistiam na fotografia, no cinema, nas novas tecnologias da arquitectura e da tipografia. Manovich explica que as transformações ocorridas no campo dos vários *media* em questão estiveram relacionadas com o rápido desenvolvimento da comunicação visual moderna, cujas técnicas-chave eram: “a montagem fotográfica e cinematográfica, a colagem, a linguagem do cinema clássico, o surrealismo, o uso do *sex appeal* na publicidade, o design gráfico moderno, a tipografia moderna.” A atribuição do adjectivo “novo” aos vários *media* em questão não está, portanto, relacionado com o seu aparecimento, pois já haviam surgido muito tempo antes, mas com as inovações técnicas ocorridas no campo de cada um. MANOVICH, Lev, “A Vanguarda como Software – Da Nova Visão aos Novos *Media*”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 28 (2000)

Tal como a presença de ambos os aparelhos se tornou parte do quotidiano social, intervindo no espaço privado a partir dos anos 1950, também no contexto artístico isso se fez notar confirmando uma nova etapa para criação e produção artísticas. Neste sentido, a arte vídeo apresentou-se como principal modelo dessa transformação, afirmando uma prática inteiramente inovadora no âmbito das novas vanguardas. Contudo, tal como diversos autores referem ao abordar esta temática, do ponto de vista tecnológico, a prática do vídeo não surgiu isolada se não enquanto consequência de uma invasão do *media* televisivo no campo social. Assim, partindo da selecção de um pequeno conjunto base de referências bibliográficas, constituído por *En torno Al Vídeo*, de 1978, produzida em conjunto por Eugéní Bonet, Joaquin Dols, Antoní Mercander e Antoní Muntadas, *New Media in Late-20th Century Art* (1999) e *Video Art* (1999), de Michael Rush e *Video: Un Art Contemporain* (2001), de Françoise Parfait, nas quais é parcialmente abordada esta relação tanto tecnológica como histórica entre a televisão e o vídeo, foi estabelecido um período de pesquisa compreendido entre dois acontecimentos. O primeiro, ocorrido em 1952, corresponde ao primeiro manifesto artístico sobre o advento da televisão, denominado “Manifesto do Movimento Espacial pela Televisão” e enunciado, entre outros, por Lucio Fontana, em Itália; o segundo corresponde ao lançamento do canal de tv por cabo americano MTV ou *Music Television*, em 1981. A escolha deste último evento como limite de pesquisa está relacionada com o aspecto comercial que domina a emissão televisiva, não só nos EUA, mas também agora na Europa, tendo dado origem às questões sociais, económicas e políticas que estiveram na base das obras seleccionadas para o desenvolvimento do tema.

Tratando de um período complexo de grande agitação e descontentamento social, o trabalho foi desenvolvido dando especial atenção a factores e acontecimentos aparentemente externos ao contexto artístico, mas que influíram de forma determinante na sua transformação. Para tal houve, então, a necessidade de recorrer a obras publicadas nesse período como *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem* (1964), de Marshall McLuhan, e a *Sociedade do Espectáculo* (1967), de Guy Debord, textos essenciais para a compreensão e conceptualização do tema no período histórico estabelecido nesta investigação. Ambos os autores denunciam o poder da *imagem* impulsionada pelos meios de comunicação em massa, especialmente a televisão, e o papel que esta adquire como principal ferramenta dinamizadora de uma construção capitalista, a qual constitui, segundo Debord, o *Espectáculo*. Reconhecendo as consequências negativas implicadas neste facto, muitos artistas vão também procurar afirmar uma posição de recusa, encontrando na arte um lugar para responderem à imposição de uma realidade mediada por imagens. Deste modo, eles vieram dar continuidade à relação entre arte e vida, já anteriormente desenvolvida pelos dadaístas, em que a especificidade dos meios no âmbito da produção artística se vê comprometida pela indeterminação material de uma ideia.

Neste sentido, entre as diversas tendências que deram voz a este novo paradigma, a arte vídeo foi decerto a que mais se aproximou da vertente tecnológica, tendo claramente

contribuído para a crescente presença de dispositivos de emissão, nomeadamente o Televisor e o Monitor, no contexto artístico. Assim, aliando esta informação ao facto de que a história do vídeo tem a sua origem no desenvolvimento tecnológico da televisão, foi construído um primeiro capítulo introdutório, intitulado “Televisão e Vídeo em Contexto: 1952-1981”, que pretende, por um lado, inserir o leitor num determinado ambiente social, político, económico e artístico no qual ambos os *media* se desenvolveram e, por outro, abrir caminho para a abordagem aos seguintes capítulos. Devido à sua extensão, o período histórico em causa foi analisado em três fases distintas: a primeira, compreendida entre 1952 e 1964, abarca os avanços técnicos e o início da distribuição de televisores nos EUA paralelamente à lenta reconstrução económica e social na Europa, no âmbito da qual se deu o relançamento da televisão em alguns países (ex: Alemanha, Inglaterra, França) e a sua inauguração em outros (ex: Portugal, Espanha); a segunda, estabelecida entre 1965 e 1973, assinala o lançamento da câmara de vídeo portátil *Portapak*, associada a um crescente desenvolvimento das tvs por cabo, numa altura de grande tensão e descontentamento social; e, por fim, a terceira, compreendida entre 1974 e 1981, começa com a Revolução de 25 de Abril – data que indica uma mudança no panorama político, social e económico português – e termina com a criação do canal MTV no mesmo ano do incêndio que arruinou grande parte da Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, e destruiu o primeiro Centro de Vídeo português.

A partir deste primeiro capítulo a estrutura do trabalho foi organizada com o objectivo de responder a três questões distintas: a primeira prende-se com a relação entre o conceito de *readymade* e a introdução dos aparelhos tecnológicos na criação e produção artísticas; a segunda, por sua vez, está relacionada com a utilização do televisor e do monitor no âmbito das novas práticas que surgiram nas décadas de 1960 e de 1970; e, finalmente, a terceira surge da relação entre o aparecimento destes objectos e o início da arte vídeo.

Em “TV Readymade”, tal como o próprio título indica, pretendeu-se explorar o uso do televisor no campo artístico a partir do conceito de *readymade* criado por Marcel Duchamp ainda no início do séc. XX. Neste capítulo, foram escolhidos como casos de estudo a obra “Fonte” (1917), de Duchamp, e dois trabalhos do artista coreano Nam June Paik: “Televisões Preparadas” (1963) e “Sintetizador Paik/Abe” (1969), este produzido em conjunto com o engenheiro japonês Shuya Abe.

Admitindo a importância histórica de “Fonte” para as transformações que constituíram o novo contexto artístico, a selecção das restantes obras teve em vista uma abordagem, ainda que indirecta, às primeiras manifestações dessa mudança, nomeadamente a constituição do movimento *Fluxus*, do qual Paik fez parte. Conceitos como “indiferença” e “acaso”, introduzidos por Duchamp através do *readymade* foram aqui tratados no âmbito

da televisão e da “estética viral”³ criada pelas diversas intervenções tecnológicas de Paik. Ao romper com a emissão unidireccional pela simples distorção da imagem, o artista coreano questiona a estrutura comercial da televisão em que rede (tecnologia) e mercadoria (imagem) se misturam e perdem as suas funções no sistema capitalista. Deste modo, a obra deste último aproxima-se do conceito do “objecto já-feito”, na medida em que ambos representam uma ruptura determinante em estruturas aparentemente auto-sustentáveis. No entanto, tratando-se de figuras com percursos muito distintos, nomeadamente por representarem diferentes gerações, a ligação entre Paik e Duchamp foi estabelecida com a ajuda de uma terceira pessoa, John Cage, o qual desempenha um papel relevante para o desenvolvimento do tema ao longo do capítulo. Além da bibliografia já referida, as ideias aqui abordadas basearam-se nos livros *Marcel Duchamp e o readymade: une sorte de rendez-vous*, de David Santos, *Feedback: Television Against Democracy*, de David Joselit, *Silence*, de John Cage e nos artigos “The Aesthetics of Indifference”, de Moira Roth, “Readymade: Geneology of a Concept”, do colectivo Claire Fontaine e “Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art”, de Arthur C. Danto, entre outros.

No capítulo seguinte, intitulado “Espectador e Monitor em Espaço de *Performance*”, foi explorado o novo papel atribuído ao espectador enquanto elemento essencial para a constituição da obra de arte. Para isso, foram seleccionadas três instalações multimédia de dois artistas americanos: “Live/Taped Video Corridor” (1969), de Bruce Nauman e “Two Consciousness Projections” (1972) e “Time Delay Room” (1974), de Dan Graham. Partindo de uma perspectiva minimalista, através da qual se pretende uma aproximação entre o objecto artístico e o espectador, foi estabelecido um elo de comparação entre o “espaço de performance”⁴ construído pela própria obra de arte e os espaços públicos controlados por sistemas de videovigilância, dos quais o indivíduo se torna parte integrante ao ser registado em movimento. Contando com o apoio da recente bibliografia *Screens – Viewing Media Installation Art* (2010), de Kate Mondloch e *O Espectador Emancipado* (2010), de Jacques Rancière, os casos de estudo seleccionados para este capítulo foram abordados segundo duas perspectivas: uma “construtiva” e, por isso, mais próxima da objectualidade inerente à própria constituição da instalação, e outra “destrutiva” ligada ao conceito fundador das próprias obras, pois nelas, se, por um lado, a introdução do monitor enquanto elemento dinamizador de um espaço se pretende estruturante do mesmo, por outro, aquilo que ele transmite distorce a realidade difundida pelos *mass media* proporcionando em contrapartida, uma aproximação do espectador ao contexto envolvente.

3. Conceito criado por David Joselit em *Feedback: Television Against Democracy*, Cambridge: The MIT Press, 2007.

4. “Espaço de *Performance*” é o espaço criado pelo artista através da obra de arte, em que o movimento ou a *performance* do espectador nesse espaço complementa momentaneamente o próprio trabalho. Este conceito é desenvolvido no capítulo 3: “Espectador e Monitor em Espaço de *Performance*”.

As teses de Michel Foucault, William Burroughs e Gilles Deleuze, desenvolvidas em *Vigiar e Punir: O Nascimento da Prisão*, “Limits of Control” e “Post Scriptum sur les Sociétés du Contrôle”, ajudam ainda a compreender a relação entre corpo, tempo e imagem explorada por ambos os artistas, tendo em conta as consequências que a difusão de sistemas de videovigilância causou no âmbito social, nomeadamente através do monitor.

Por último, em “A Importância do Televisor e do Monitor para a Constituição da Obra de Arte”, é analisada a utilidade de ambos os aparelhos em quatro casos de estudo. A sua selecção teve em vista dois aspectos comuns entre as obras: o tema sobre a *televisão* e a sua vertente crítica. De um modo geral, este capítulo propõe uma revisão sobre a conotação própria a determinados objectos que são integrados no âmbito artístico, como é o caso específico do televisor. Por outro lado, tendo em conta a ambiguidade do próprio conceito “televisão”, pela constante associação deste a um determinado objecto, os exemplos aqui abordados têm como objectivo analisar essa mesma indefinição ou polaridade do termo. Assim, foram escolhidas duas obras imateriais – “Television Delivers People” (1973), de Richard Serra e “Technology/Transformation: Wonder Woman” (1979), de Dara Birnbaum – e duas instalações – “Media Burn” (1975), do colectivo Ant Farm e “La Television” (1980), de Antoni Muntadas.

Paralelamente às questões desenvolvidas no âmbito do Pós-Minimalismo em que o aspecto formal da obra era progressivamente ultrapassado pelo seu aspecto conceptual, a “arte crítica”⁵ ocupou um papel de destaque no campo das novas tendências artísticas, principalmente na década de 1970. Assim, usando o exemplo de Serra em lugar de muitos outros que recorreram pontualmente aos *media*, como o filme e o vídeo, para formalizarem uma ideia, o capítulo é desenvolvido a partir de algumas questões abordadas no âmbito da *Process Art*. Recorreu-se, então, novamente à obra de Rancière, aliada às teses de Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas* (1966), Mario Perniola, em *Enigmas. O momento egípcio na sociedade e na arte* (1990), Rosalind Krauss, em *Video: The Aesthetics of Narcissism* (1978), Pierre Bourdieu, em *Sobre a Televisão* (1996) e Vito Acconci, em “Television, Furniture and Sculpture: The Room with the American View” (1990).

Finalmente, e uma vez que esta investigação é proposta em contexto nacional, surgiu ainda o interesse em abordar a “Situação Portuguesa” tendo como referência o tema escolhido, construindo-se assim um diálogo com o contexto internacional. Dada a escassez de informação disponível, não só sobre o tema em desenvolvimento, mas também sobre a arte vídeo portuguesa no geral, pretendeu-se através desta abordagem contribuir para o crescimento de uma investigação que tem vindo a desenvolver-se lentamente⁶ e que se revela necessária, tanto para os artistas, como para a própria história da arte portuguesa.

5. Conceito criado por Jacques Rancière em *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

6. Na última década têm sido realizadas algumas investigações relacionadas com a história da arte vídeo em Portugal – como é o exemplo de “Práticas e Recepção do Vídeo em Portugal” (2004), de João Sousa Cardoso; “O

Dentro do período estabelecido, assistimos em Portugal a uma série de mudanças, que embora não estejam propriamente sintonizadas com aquelas acontecidas no contexto internacional, revelaram-se de extrema importância para a consolidação das novas vanguardas no campo artístico português. Mergulhado num longo período de ditadura, o país permaneceu isolado dos acontecimentos e transformações que começaram a florescer um pouco por todo o mundo logo após a 2ª Guerra Mundial (1939-1945). Só a partir dos anos de 1960, com o programa de bolsas criado pela recém-formada Fundação Calouste Gulbenkian, o panorama artístico português se começa a deparar com algumas rupturas que irão impulsionar a difusão das novas práticas no contexto nacional.

Dadas as circunstâncias políticas, sociais e económicas, existia uma discrepância grande entre a actividade artística desenvolvida no estrangeiro e em Portugal, facto que este capítulo pretende colocar em evidência no âmbito da arte vídeo. Neste sentido, a análise desenvolvida ao longo do capítulo mostra, porém, que essa divergência não esteve tanto relacionada com um começo tardio na experimentação do novo *media*, mas antes com a incorporação do mesmo numa situação peculiar como aquela vivida no país. Para tal, foi, então, construída uma parte introdutória recorrendo a alguns textos e artigos de Ernesto de Sousa, João Fernandes, José Augusto França, Ana Hatherly, Catarina Rosendo e Miguel Wandschneider, com o objectivo de contextualizar o leitor para o período em estudo através da pontual descrição de alguns acontecimentos que contribuíram para uma mudança decisiva no panorama artístico português.

De seguida, apoiada quer em duas entrevistas, quer em alguma informação dispersa encontrada na bibliografia já citada, foi construída uma segunda parte centrada no aparecimento e desenvolvimento da arte vídeo em Portugal, até 1981. Referem-se aqui alguns artistas como Helena Almeida, António Barros, Ana Hatherly, Ernesto Melo e Castro, Julião Sarmento, e Silvestre Pestana, enquanto protagonistas da divulgação e experimentação do novo *media*, sublinhando, sempre que possível, alguns aspectos acerca da utilização do televisor e do monitor no âmbito de cada obra.

“Televisor e Monitor em Contexto Artístico: 1952-1981”, constitui uma abordagem focada em objectos específicos mas que se procura universal pela sua dimensão simultaneamente tecnológica, social, comercial e política. A sua proposição fundadora é de que a relação entre arte e tecnologia é, em si, muito mais criativa do que funcional. Tendo isto presente, esta tese analisa como o acto criativo se processa através do uso do televisor e do monitor, subvertendo desse modo a alienação provocada pela massificação da tecnologia televisiva.

Ecrã: operatividade de um dispositivo nas práticas artísticas contemporâneas” (2008), de Maria Mire e “A Imagem Em Movimento nos Museus De Arte Contemporânea: proposta para um modelo de catalogação como estratégia de preservação” (2006), de Andreia Magalhães.

Conceitos em Definição: Televisão, Televisor, Vídeo, Monitor, Ecrã
(NOTA: Todos os conceitos aqui em definição são analisados no período que comporta a investigação: 1952-1981)

Televisão

Comummente, o conceito *Televisão* comporta em si três acepções muito distintas: a primeira, prende-se com a capacidade de comunicar à distância através da transmissão de imagens criadas a partir da conversão da luz e do som em ondas electromagnéticas; a segunda, por sua vez, está relacionada com as instituições responsáveis (comerciais ou estatais) pela emissão televisiva; a terceira, por fim, prende-se com a sua forma enquanto dispositivo tecnológico de recepção e emissão de imagens, também denominado de *Televisor*.

No âmbito deste trabalho, o conceito *Televisão* será abordado com base na primeira definição, uma vez que é apenas focada no seu aspecto tecnológico e, portanto, verdadeiramente fundador.

Televisor

Denominado também de Receptor ou simplesmente TV, o *Televisor* é um aparelho electrónico composto por três elementos principais: ecrã, antena e receptor. O primeiro é constituído por um tubo de raios catódicos (CRT)⁷ ou Cinescópio, o qual contém uma fonte de electrões inserida num tubo de vácuo, que, por meio de acção eléctrica, cria imagens em forma de luz, emitidas a partir de uma tela fluorescente. O segundo e o terceiro elementos são exclusivos do televisor, pois o mesmo foi pensado e criado com o objectivo de receber e emitir a informação televisiva. Finalmente, a denominação do Televisor enquanto “objecto doméstico” está relacionada com o facto de o mesmo ter sido projectado com vista a introduzir a televisão num ambiente íntimo, como a casa, o escritório ou o quarto de hotel, onde, consequentemente, o aparelho em questão é também mais utilizado.

Vídeo

Do ponto de vista técnico, o *Vídeo* é um processamento tecnológico que permite registar e reproduzir simultaneamente som e imagem através de um processo magnético. No entanto, uma vez que se trata de um objecto imaterial poderá também designar o suporte onde é registado: em cassete ou fita.

Monitor

Formalmente idêntico ao *Televisor*, o *Monitor* distingue-se desse por não possuir receptor nem antena, na medida em que foi criado para emissão de sinal vídeo, sendo um aparelho tecnológico constituído apenas por um tubo de raios catódicos. Os monitores são

7. A sigla CRT é referente à denominação em língua inglesa: “Cathode Ray Tube”.

maioritariamente usados em estúdios de vídeo, cinema e principalmente televisão, estes últimos também denominados de *Régie*.

Ecrã

O Ecrã pode ser compreendido de duas maneiras: componente ou superfície. A primeira relaciona-se com o aspecto material, no qual o ecrã é membro de uma estrutura, como no caso do televisor e do monitor. A segunda, por sua vez, está relacionada com o aspecto luminoso e, por isso, imaterial, em que o tamanho, superfície ou definição do ecrã é dependente tanto do projector como do ambiente em que este é utilizado.

1. Televisão e Vídeo em Contexto: 1952-1981

“La television és como una gran autopista audiovisual magnética, por la que circulan diversos vehículos, cada uno suficientemente caracterizado, siendo uno de éstos el vídeo.”

Antoni Mercander¹

Pré-vídeo

Embora o vídeo e a televisão sejam *media* inteiramente distintos, a história da arte vídeo tem a sua origem em diversas experiências tecnológicas muito anteriores ao advento da câmara portátil *Portapack* e que surgiram de um relacionamento muito próximo com o desenvolvimento, igualmente histórico, da televisão.

As primeiras investigações sobre o conceito de televisão remontam ao início do século XIX, coincidindo com a descoberta do selénio². O período experimental de mais de cem anos que antecedeu a primeira fase de funcionamento da televisão deve o seu desenvolvimento a diversas entidades – cientistas, inventores, engenheiros – envolvidas especialmente no campo da mecânica e electrónica, que exploraram métodos e mecanismos de transmissão de imagem e som a partir de aparelhos como o telégrafo, o telefone e a fotografia.

Só em 1925, foi registada a primeira transmissão de imagem em directo e sem áudio, pelo engenheiro escocês John Logie Baird. Segundo Joaquim Rusiñol, a partir deste momento, a televisão começa a ser considerada “um *media* de massas com um alto potencial de espectáculo”³. Nessa altura, a Alemanha e os Estados Unidos tornaram-se, em conjunto com Inglaterra, nos principais países que impulsionaram o desenvolvimento do *media televisivo* “capitalizando de modo quase absoluto a sua tecnologia”⁴. Até ao início da 2ª Guerra Mundial, em 1939, o progresso tecnológico da televisão enquanto meio de difusão foi abandonando a projecção de imagens na tela e concentrou-se especificamente no aperfeiçoamento do televisor enquanto seu principal aparelho electrónico de recepção e instalação. Durante este período foram criadas as primeiras instituições televisivas – RCA, nos EUA e BBC, em Inglaterra – responsáveis pela concepção e programação da emissão comercial, tendo, pela primeira vez, em conta o estudo de audiências. Ainda em 1927, o cientista americano V. K. Zworykin fabrica o inoscópio - um tubo de raios catódicos que permite a análise electrónica da imagem - e abre caminho para a exploração técnica do vídeo.

1. MERCADER, Antoni, “La Tecnología Video”, in BONET, Eugén, DOLS, Joaquim, MERCANDER, Antoni, MUNTADAS, Antoni, *En Torno Al Vídeo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 15

2. O selénio foi descoberto pelo cientista Jakob Bergelius, em 1817, e consiste num composto químico capaz de transformar energia luminosa em energia eléctrica.

3. RUSIÑOL, Joaquín Dols, “Historia del Audiovisual Magnético Televisivo: Televisión, TV, Vídeo”, in BONET, Eugén, DOLS, Joaquim, MERCANDER, Antoni, MUNTADAS, Antoni, op. cit., p. 43

4. *Ibidem*

Uma vez ultrapassada a era mecânica da televisão, são iniciadas as primeiras emissões regulares com som e imagem, permitindo finalmente a classificação da televisão como um *media* audiovisual, tal como o cinema.⁵ Ainda antes de começar a 2ª Guerra Mundial, a meados da década de 1930, a indústria televisiva começou a alargar-se a vários países com o sistema capitalista mais avançado: Inglaterra, Alemanha, França, Itália e especialmente os EUA. Os mesmos que, como observa Rusiñol, mais se envolveram no conflito e cujo interesse na televisão, seja a partir de instituições privadas (EUA), seja a partir do Estado (Europa), reside “no desempenhar de um papel de controlo ideológico das massas.”⁶

A hegemonia dos Estados Unidos determinada pelos avanços tecnológicos impulsionados pelo conflito, também no âmbito da televisão se torna evidente durante a forçada interrupção na indústria televisiva mundial no início da década de 1940. Exemplo disso, foi o lançamento dos primeiros sistemas de CATV pelas empresas de televisão americanas CBS e RCA, em 1940. Estes sistemas foram criados com vista a difundir a televisão por locais que o sinal da antena da emissão comercial não alcançava.

Após o conflito, e com muito menores danos a consertar que na Europa, o acesso a produtos electrónicos como o televisor tornou-se mais fácil na América do Norte, contribuindo notoriamente para uma maior difusão e aperfeiçoamento dos novos *media*. No início dos anos de 1950, a utilização do inoscópio é substituída quando a empresa RCA constrói o primeiro tubo *Vidicon*, cuja funcionalidade consistia na conversão melhorada de uma imagem vídeo num sinal eléctrico para posterior transmissão através do receptor. As inovações no campo da televisão e do vídeo que se iniciaram neste período passam então a ser atribuídas a corporações, empresas ou instituições, significando com isso, a crescente superioridade destas entidades no processo laboral, no qual o trabalhador é progressivamente afastado dos produtos que fabrica.⁷

A partir desta situação e apesar da posterior contribuição pontual de outros países na construção da história de ambos os *media*, o seu desenvolvimento está até hoje ligado à história da televisão norte-americana, o que explica, em certo modo, o papel destacado do país no interesse e desenvolvimento artístico com base na exploração tecnológica.

1ª Fase: 1952-1964

Esta primeira fase aborda essencialmente os primeiros efeitos provocados tanto pelo crescente envolvimento e manipulação da televisão na sociedade, como pelo progresso do sistema vídeo no contexto artístico contemporâneo.

Começando em 1952, esta data corresponde à primeira demonstração artística sobre o advento da televisão. Ainda antes de iniciar o serviço de emissão regular televisiva em

5. À semelhança com o que aconteceu com a televisão, as primeiras experiências do cinema sonoro aconteceram no começo dos anos de 1920, tendo a sua comercialização sido iniciada em finais da década.

6. RUSIÑOL, Joaquin Dols, *op. cit.* p.54

7. Confrontar com explicação sobre o conceito “estado de alienação”, desenvolvido por Karl Marx, no capítulo “Espectador e Monitor em Espaço de Performance”.

Itália, o artista Lucio Fontana lançou, nesse ano e em conjunto com outros nomes, o “Manifesto do Movimento Espacial para a Televisão”⁸. Integrado no Movimento Espacialista⁹, iniciado por Fontana em 1946, este manifesto foi escrito por ocasião da primeira transmissão experimental de televisão, realizada no âmbito da Trienal de Milão, pela RAI. Com óbvia referência ao manifesto “La Radia”, escrito por Marinetti e Masnata nos anos de 1930, é também aqui proposto um repensar de novas formas de arte baseadas no progresso tecnológico: “As nossas expressões artísticas multiplicam até ao infinito, em infinitas dimensões, a linha do horizonte; elas procuram uma estética na qual a pintura não é mais pintura, a escultura não é mais escultura, a página escrita sai da sua forma tipográfica.”¹⁰ Assim, também na televisão, os espacialistas encontraram um novo conceito de espaço “ainda desconhecido do cosmos”¹¹, em contraponto com a transformação do tempo e do movimento produzidos pela mais recente tecnologia tele-visiva: “é verdade que a arte é eterna, mas foi sempre ligada à matéria, pelo que, nós queremos que ela seja desvinculada e que através do espaço possa durar um milénio, mesmo na transmissão de um minuto.”¹²

Embora o Espacialismo tenha tido uma posição relevante entre os primeiros indícios de uma nova actividade artística pensada em consonância com o advento da máquina e o seu reflexo na sociedade contemporânea, o “Manifesto do Movimento Espacial pela Televisão” não obteve efeitos imediatos, pelo que, só em 1958 surgiu um novo trabalho sobre o *mass media* – “TV Dé-coll/age nº1”, de Wolf Vostell – sendo aquele que é hoje normalmente citado como pioneiro da arte vídeo.

Durante este curto período de seis anos, a percentagem de habitações domésticas com acesso à televisão nos EUA subiu 49%, atingindo uma percentagem de 83,2% de utilizadores. Em 1952, existiam já 70 sistemas de CATV em funcionamento nos EUA, correspondendo a um total de 14.000 assinantes. No mesmo ano, a companhia electrónica *Ampex* lança o primeiro sistema de vídeo-gravação – o *Ampex Model 200* –, revolucionando a emissão e o tratamento da imagem televisiva que, em 1954, com a ajuda do Comité de Sistema de Televisão Nacional, passa a ser regularmente a cores. Nesta altura, são ainda criados os primeiros consórcios multinacionais para a transmissão de programas, antecedendo as emissões via satélite e de alcance universal, que se revelaram como o assunto de maior interesse tecnológico por parte dos *media* nos anos seguintes. Em 1955,

8. Consultar <http://www.hackerart.org/corsi/aba01/capuzzi/manifestomovspazialecentro.htm>

9. O Movimento Espacialista (“Movimento Spaziale”), iniciou-se em 1946, na Argentina com a publicação do “Manifesto Blanco”. Nele, Fontana apela a um repensar na produção artística abraçando os novos progressos científicos e tecnológicos que determinaram novos modos de vida para o indivíduo e sociedade, característicos da era mecânica. Claramente influenciado pelo Manifesto Futurista escrito pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, em 1909, o movimento espacialista invocava a importância do movimento em relação à criação artística, como reflexo das transformações sociais desenvolvidas pela máquina.

10. “Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione”, in FONTANA, Lucio, Concetti Spaziali, Torino, 1969. Disponível em: <http://www.hackerart.org/corsi/aba01/capuzzi/manifestomovspazialecentro.htm>

11. *ibidem*

12. *ibidem*

após ter transmitido em directo e em simultâneo para seis países europeus a cerimónia de coroação da Rainha Isabel II, a rede Eurovisão é finalmente inaugurada.

No entanto, só numa altura em que já “se contavam pelos dedos os países europeus que ainda não dispunham de emissões regulares de TV”¹³, foi finalmente iniciado o “caminho que levaria à concretização do projecto ‘uma Televisão para os Portugueses’”¹⁴. Apenas em 1956, e havendo já 34,900 milhões de receptores norte-americanos a funcionar, os dois últimos países europeus a obter um sistema de televisão, iniciavam agora as suas primeiras experiências. Espanha principiou a emissão regular nesse ano, ao passo que, em Portugal, sob regime ditatorial desde 1926, se faziam ainda os primeiros testes após um longo período de estudo, instalação e legislação do “novo” *media*, tendo sido feita uma primeira demonstração pública na Feira Popular de Lisboa, a 20 de Setembro de 1956, pela RTP.

No mesmo ano, a *Ampex* inicia a produção em série do sistema *Ampex Model 200*, nos EUA, e demarca uma mudança na exploração do vídeo enquanto componente televisivo para uma prática independente. Porém, entre outras coisas, o sistema de vídeo-gravação ofereceu também em primeira mão a possibilidade de explorar e aperfeiçoar a linguagem comercial da televisão, substituindo, pelo menos até aos anos de 1970, frágeis transmissões em directo por uma contínua emissão de gravações. Era, deste modo, do maior interesse por parte da indústria televisiva dificultar o acesso a esta nova tecnologia, sujeitando-se ao custo elevado destes sistemas pelo facto da audiência televisiva estar em progressivo crescimento.

Conscientes das transformações sociais e económicas provocadas por esta situação e pela inacessibilidade financeira ao novo *media*, os artistas começam a explorar e investigar a tecnologia televisiva, com o principal intuito de a questionar. “TV Dé-coll/age nº1”, a primeira instalação da série “Dé-coll/ages” criada pelo artista alemão Wolf Vostell, veio finalmente dar continuidade ao Manifesto Espacialista de 1952. Apesar de as fontes divergirem quanto à data da obra, os estudos a ela referentes são de 1958. Assim, estabelecendo uma relação directa com o “Conceito Espacial” de Lucio Fontana, esta peça consiste numa tela cortada em cinco pontos, através dos quais é possível ver parcialmente ecrãs de cinco televisores em funcionamento. Segundo o historiador americano Michael Rush, quando a peça foi exposta pela primeira vez, o artista afirmou: “declara-se que o aparelho de TV é a escultura do século XX.”¹⁵ Tanto o caso de Fontana como o de Vostell representam um acto de intervenção que viria a caracterizar, não só a restante obra do artista alemão, mas também a produção artística desenvolvida nas décadas 1960 e 1970.

13. TEVES, Vasco Hogan, “RTP 50 Anos de História”, 2007, 50: “TV em Portugal, o estudo e a legislação” – p.1 (Disponível em: <http://www2.rtp.pt/50anos/>)

14. *op. cit.*, p.1

15. VOSTELL, Wolf, citado por RUSH, Michael, in *Novas Mídias na Arte Contemporânea*, Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2006, São Paulo

No “Manifesto” escrito em 1963, Vostell afirma, “dé-coll/age é a destruição da tua TV”¹⁶, explicando mais tarde que compreendendo a própria vida como um misto de construção e destruição, sendo ela mesma *dé-coll-age*, “na qual o corpo num único processo se constrói e se deteriora à medida que vai ficando mais velho”¹⁷, a destruição do televisor determinaria em si um novo começo para a tecnologia televisiva. Neste sentido, Vostell pretende realizar uma aproximação ao real, relacionando o seu modo de viver com o desenvolvimento da sua obra. O artista refere: “para mim, isto foi o início de uma mudança do ‘gosto’ e a inclusão do ambiente em forma de experiência no meu trabalho.”¹⁸ E acrescenta: “Duchamp descobriu os Readymades e os Futuristas reivindicaram o ruído enquanto arte. Uma característica primordial quer do meu trabalho, quer dos meus colegas, é a de que o *happening* inclui qualquer ruído, movimento, objecto, cor ou psicologia que entre na obra de arte total. Deste modo, eu assumo que a vida e as pessoas são arte.”¹⁹ Esta nova maneira de encarar a actividade artística foi desenvolvida pelo grupo *Fluxus*, no qual Vostell esteve envolvido em cooperação com outros autores, nomeadamente o artista coreano Nam June Paik, com quem viria a estabelecer a primeira etapa histórica da arte vídeo.

Com o crescimento e a expansão das CATV nos EUA, as TV hertzianas ou de emissão terrestre por antena, focadas agora em emissões de grande alcance em favor de uma TV Mundial, entram em crise pois, ao mesmo tempo que procuram impor o seu domínio de dimensões planetárias – através do uso de satélites de comunicação –, vão perdendo a sua hegemonia local pela expansão dos novos sistemas, pelo que, em 1958, a FCC procura, pela primeira vez, encerrar todas as estações de tv por cabo.

Nesse ano, a emissão comercial estava já regularizada em Portugal, embora com variadíssimas falhas no sistema e cortes temporários na transmissão de programas. Tendo sido iniciada tardiamente²⁰, em Março de 1957, a televisão portuguesa carecia ainda de equipamento, espaço de estúdio e de uma equipa responsável pela programação, pelo que, até aos anos de 1960/1970, era dominada por longos períodos de interrupção durante os quais se podia ler na imagem: “o programa segue dentro de momentos”.

Até ao final de 1958, foram contabilizados, em Portugal, 32 mil receptores em funcionamento.²¹ No mesmo ano, o alcance da antena de televisão cobria já todo o litoral a partir da instalação inicial de três emissores: um em Lisboa, um em Vila Nova de Gaia e

16. VOSTELL, Wolf, “Manifesto (1963)”, in *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists’ Writings*, University of California Press, 1996, p. 724

17. VOSTELL, Wolf, “dé-coll/age (1966)”, *op. cit.* p. 724

18. VOSTELL, Wolf, “dé-coll/age (1966)”, *op. cit.* p. 724

19. *ibidem*

20. Segundo Vasco Teves, “quando a RTP começou a emitir com regularidade, o país europeu com mais elevado número de televisores era o Reino Unido, com 6 200 000; a Alemanha Ocidental vinha a grande distância, 550 000, bem como a França, 400 000. A Itália tinha 305 000 e a Bélgica, 130 000. Calculava-se que a URSS tivesse 1 milhão de aparelhos, enquanto que os Estados Unidos acabavam de ultrapassar a barreira dos 38 milhões.” TEVES, Vasco Hogan, *op. cit.*, 50: “As Emissões Regulares” – p. 15

21. *ibidem*

outro na Lousã, tendo sido depois inaugurados mais dois emissores: um em Montejunto (a norte) e um último na Serra do Monchique (a sul), alargando a cobertura do sinal de televisão ao interior do país.

Já após ter sido estreado o primeiro programa regular de televisão – Telejornal – em 1959, a RTP torna-se membro da Eurovisão e começa a integrar as inovações que dominam as cadeias europeias de televisão. Em contrapartida, no entanto, a escassa informação divulgada pela emissão regular, altamente supervisionada pelo Estado Novo, espelhava o contínuo isolamento da sociedade portuguesa face ao contexto internacional.

No final da década de 1950, a criação de sistemas de ligação eléctrica por transístores veio revolucionar a produção de artigos electrónicos pela possibilidade de serem fabricados em massa de uma forma simples e barata, pelo que, em 1960, foi iniciada a produção industrial de televisores com base nesta inovação.

Nesse mesmo ano, são finalmente realizadas as primeiras experiências de transmissão televisiva espacial, através do satélite de comunicação *Eco II*, em paralelo com a primeira transmissão mundial de televisão *Mundivisão*, com o satélite *Telstar*. Com o desenvolvimento contínuo do sistema vídeo e dos sistemas de tv por cabo (CATVs), em 1964, a distribuição de televisores e monitores alarga-se a todos os centros de controlo e mobilização da sociedade americana: exército, ciência, polícia, comércio, transportes, etc, ampliando, deste modo, o espectro de usos especiais do *media* televisivo.

No contexto artístico, começam agora a surgir diversos trabalhos, tanto na Europa, como nos EUA, envolvendo o uso do televisor. Embora os autores de ambos os lugares não se relacionassem, as suas obras apresentavam, em comum, um duplo fascínio pela imagem e o objecto electrónico, ligando-os, em certa medida, às práticas tradicionais da pintura e da escultura. Tom Wesselman, por exemplo²², introduziu nas suas pinturas pop “Still Life 28” (1963) e “American Great Nude 27” (1962) o próprio objecto receptor, enquanto Paul Thek pinta a série “n.T.: (from the serie Television Analyzations)” usando a imagem do novo *media* como modelo: “Eu estou muito interessado em usar e pintar as novas imagens da nossa era, na sua maioria imagens de televisão e cinema.”²³, afirma este artista. E prossegue: “Isoladas e revertidas, estas imagens oferecem-me uma riqueza emocionante de fontes que considero ainda uma nova mitologia.”²⁴

No caso da escultura, à semelhança de Vostell, também outros artistas, como Cesár Baldaccini, em “Televisão” (1962)²⁵ e Gunther Uecker, em “TV 1963” (1963)²⁶, exploraram

22. Lee Friedlander e Isidore Isou, são outros exemplos de artistas que exploraram o *media* no campo das artes visuais: fotografia e pintura, respectivamente. Consultar obras no glossário final.

23. Witte the With. Center for Contemporary Art, “Paul Thek, The Wonderful World That Almost Was”, Rotterdam: Witte the With, 1999, p. 185

24. *ibidem*

25. Consultar descrição da obra no Glossário final.

26. Consultar descrição da obra no Glossário final.

a caixa de luz de diferentes modos, mas sempre intervindo na sua estética funcional de forma a promovê-lo à categoria de objecto artístico.

Interferindo simultaneamente na tradição de ambas as práticas, Paik foi o artista que mais se destacou na contínua exploração do televisor e da sua imagem electrónica. O artista coreano conheceu Vostell em finais dos anos 1950, no Estúdio de Música Electrónica, da empresa televisiva alemã WDR. Tal como o artista alemão, também Paik se começou a interessar pelo novo *media* com base nos ensinamentos de Marcel Duchamp e de John Cage, os quais se viriam a tornar referências centrais para o movimento *Fluxus*. O conceito de *readymade* e a fusão entre arte e vida, dois dos mais importantes dados introduzidos por Duchamp e Cage na produção artística contemporânea, originaram um novo entendimento sobre o que é a arte. Estes autores procuraram progressivamente eliminar critérios de “gosto” tendo-os substituído por obras cuja validade passa a residir no conceito. Assim, neste contexto ainda totalmente novo e embrionário, também Paik concentrou a sua produção artística na exploração de um objecto e respectivo conteúdo iconográfico “já-feito”.

O conjunto de “televisores preparados” apresentados na primeira exposição sobre televisão e a primeira mostra individual do artista – “Exposição de Música. Televisão Electrónica” (1963) –, propuseram, entre muitas outras, duas questões essenciais para a actividade artística que se seguiria: a primeira, e talvez mais evidente, estava relacionada com a intervenção do espectador na uni-direccionalidade televisiva, e a segunda, com a importância da sua participação na própria estruturação da obra de arte. Portanto, pode assim dizer-se que Paik introduziu duas vertentes centrais da nova prática artística: a vertente crítica e a interactiva.

2ª Fase: 1965-1973

Esta segunda fase é marcada pela chegada da primeira câmara de filmar portátil ao mercado americano, em 1967, e um ano mais tarde ao contexto europeu. Produzida pela *Sony*, a *Portapak* surgiu num complexo ambiente internacional, caracterizado por protestos anti-guerra²⁷, movimentos de libertação racial²⁸, manifestações feministas²⁹ e

27. A Guerra Fria foi um conflito “não-armado” iniciado no final da 2ª GG entre os EUA e a URSS e seus respectivos aliados, terminando só em 1991 com a extinção da União Soviética. Começando por ser um conflito com base na luta ideológica entre o capitalismo americano e o socialismo russo, acabou por se transformar numa afirmação de forças de carácter tecnológico, industrial e económico entre ambos, originando com isso a criação e desenvolvimento de armamento nuclear. Esta Guerra gerou alguns conflitos intermédios, nomeadamente a Guerra do Vietname (1962-1975).

28. O Partido dos Panteras Negras foi criado nos EUA, em 1966, com o principal objectivo de acabar com a discriminação racial face aos negros, tendo implicado força militar masculina e feminina para defesa contra o sistema policial americano altamente ofensivo.

29. Os movimentos feministas tiveram o seu início no final do séc. XIX, nos EUA e Inglaterra, com o principal objectivo em reivindicar igualdade de direitos entre os géneros no casamento, procriação e no direito político ao voto. Nos anos 1960, os protestos feministas deram continuidade às preocupações e lutas anteriores, acrescentando uma visão conflituosa com a imagem da mulher criada e difundida pelos *mass media*, nomeadamente pela TV.

movimentos estudantis³⁰, circunstâncias amplamente documentadas na produção de trabalhos em vídeo. O aspecto mais fascinante do novo *media* está relacionado com a facilidade em registar o presente. Paik, considerado o pioneiro da arte vídeo, foi, em conjunto com Andy Warhol, um dos primeiros artistas a adquirir uma câmara de vídeo, tendo feito a sua experiência inicial com uma *Portapak*, em Outubro de 1965, durante uma viagem de táxi, numa altura em que o Papa estava de visita a Nova Iorque. No mesmo dia, o artista distribuiu folhetos a publicitar a exibição do vídeo no Café “Au Go Go”, onde o mesmo traçou um possível futuro, tanto para a evolução da nova tecnologia, como para a arte: “Assim como a colagem tem substituído a pintura a óleo, também o tubo de raios catódicos irá substituir a tela.”³¹ Warhol, por sua vez, obteve a sua primeira câmara também em 1965, numa cedência da empresa Norlenco com objectivos promocionais. Em “Outer and Inner Space” (1965), primeiro vídeo realizado pelo artista, Edie Sedgwick aparece sentada ao lado de um televisor onde se vê a sua imagem. O vídeo foi apresentado a partir de duas bobines com uma projecção em ecrã dividido.

Em contraponto com a selecção de imagens operada pelo sistema informativo da televisão, os artistas encontraram no vídeo a liberdade de se aproximarem cada vez mais da realidade visível. A arte vídeo veio dar voz à crescente valorização da ideia em detrimento do objecto, pelo que, devido à sua extrema acessibilidade técnica e económica, contribuiu para um aumento da produção artística nesta fase. Já a nível museológico, o novo *media* levantou também algumas questões, exigindo, por um lado, um repensar do “cubo branco”³² para a exposição dos novos trabalhos e, por outro, destabilizando ainda mais o mercado da arte, pela fácil divulgação e distribuição das obras.³³

Em 1966, existem 106 países com televisão em todo o mundo, perfazendo um total de 190 milhões de receptores em funcionamento, sendo a maior percentagem pertencente aos Estados Unidos, com 93% de habitações domésticas com acesso ao *media* televisivo. A década de 1960 ficou marcada pela reportagem constante da Guerra no Vietname e a própria passividade sobre a realidade reportada. Foi, até aos anos de 1980, talvez o mais dominante e marcante acontecimento de simultânea alienação da sociedade e consciencialização artística, originadas pela total soberania televisiva no dia-a-dia de um país. No entanto, a influência da televisão na sociedade contemporânea não se prende a acontecimentos, senão por uma contínua dispersão da atenção e construção de uma realidade espectacular vivida passivamente. Tal como Eugeni Bonet observa, “a sua

30. Como por exemplo o “Maio de 68”, explicado no texto mais à frente.

31. PAIK, Nam June, “Electronic Video Recorder”, 1965

(Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/35/>)

32. Conceito desenvolvido por Brian O’Doherty em *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1976.

33. Tratando-se de um recurso inesgotável de extrema facilidade de registo e com um leque infinito de escolhas de utilização, edição e reprodução, o vídeo poderá ser considerado como o mais recente herdeiro da fotografia. Cf. com a tese de Walter Benjamin em “A obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica”, sobre a perda da aura do objecto artístico.

definição real deverá entender-se (...) como um *media* de distribuição ou *media* de informação fortemente unidireccional, como serviço público ao serviço de interesses privados, como indústria e instrumento de poder, como a mais poderosa indústria da consciência.”³⁴

Em a *Sociedade do Espectáculo*, Guy Debord (1931-1994) denuncia essa mesma transformação do contexto social contaminado pelos elementos que compõem o espectáculo e cujo principal alicerce de estruturação é a televisão. As “relações sociais mediatizadas por imagens”³⁵ implicam um envolvimento cada vez menos consciente do indivíduo tanto na sociedade como na sua própria actividade laboral, doméstica ou mesmo de lazer. O verdadeiro poder do espectáculo reside, portanto, na capacidade de comandar a vida dos indivíduos em correspondência à contínua movimentação de capital.

O Maio de 1968 representou, assim, o culminar de uma reacção face a esta situação que resultou numa das mais importantes revoluções do séc. XX. Altamente influenciada pelo movimento político francês *Internacional Situacionista*³⁶ (1957-1972), no qual Debord, marcado pelas teses marxistas, foi a figura mais proeminente, este acontecimento começou pela realização de algumas greves estudantis e rapidamente se alastrou à classe operária, tendo provocado repercussões um pouco por todo o mundo. O Manifesto Comunista escrito pelo filósofo e revolucionário político alemão Karl Marx (1818-1883) em colaboração com Friedrich Engels (1820-1895) tornou-se mesmo um dos textos essenciais para o corpo teórico do contexto artístico da época, servindo de suporte às primeiras obras em vídeo cujo principal tema residia na crítica à televisão.

O cineasta francês Jean-Luc Godard (1930), foi um dos primeiros autores europeus a utilizar a câmara *Portapak*, para gravar a revolta universitária que iniciou o Maio de 1968, exibindo os vídeos numa livraria de Paris, durante a noite. O difícil acesso aos dispositivos tecnológicos, como televisores, monitores, câmaras de filmar e sistemas de vídeo-gravação na Europa, provocou um atraso no desenvolvimento artístico europeu no campo da arte vídeo, tendo levado muitos artistas a mudarem-se para os EUA nesta altura, como foram os casos de Vostell e Paik.

Contudo, entre 1967 e 1969, estações de televisão tanto nos EUA como na Europa iniciaram, simultaneamente, cooperações com artistas com vista a explorar, por um lado, a tecnologia vídeo e, por outro, procurar caminhos alternativos à programação comercial. As antigas CATV criadas com o objectivo de levar a emissão televisiva a todo o lado, começam agora a transformar-se em CTV, que, segundo Bonet, se situam entre as CATV e as *Pay-TV*, pois oferecem, não só, uma recepção perfeita da televisão comercial, mas também “uma série de programas e serviços que não podem ser considerados como concorrentes aos da TV normal, mas que estão a um nível similar de qualidade (em termos de produção

34. BONET, Eugeni, “Alter-Video”, in BONET, Eugeni, DOLS, Joaquim, MERCANDER, Antoni, MUNTADAS, Antoni, *op. cit.*, p. 90

35. DEBORD, Guy, *Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Edições Antipáticas, 2010, p. 9

36. Consultar descrição no Glossário final.

técnica) ou oferecem informação de especial interesse para certos sectores da população”³⁷, nomeadamente a arte vídeo, com quem posteriormente estabelece uma relação simbólica no seu desenvolvimento e divulgação.

Normalmente citada como sendo a primeira experiência artística para a TV, em 1967, a estação WDR em Colónia, na Alemanha, abriu o seu novo estúdio de televisão para manipulação da imagem electrónica com a transmissão directa de “Black Gate Cologne”, um evento criado por Otto Piene e Aldo Tambellini. A elaborada estrutura multimédia da obra, envolvendo a projecção de filmes, objectos luminosos e a participação da audiência em estúdio, teve como consequência uma discrepância entre o tempo de gravação e o período de apresentação das imagens. Segundo Dieter Daniels, a estação ao não ter conseguido estabelecer uma relação entre a transmissão televisiva e a produção artística, voltou a confrontar-se com os problemas já sentidos durante o primeiro trabalho de cooperação desenvolvido no estúdio de música electrónica, dirigido por Karlheinz Stockhausen, nos anos 1950.³⁸ Mais tarde, então, os mesmos artistas vão integrar, em conjunto com Paik, Allan Kaprow, James Seawright e Thomas Taldock, o projecto “artistas-em-televisão” financiado pela Rockefeller Foundation e em cooperação com a estação de televisão não-comercial WGBH-TV de Boston, nos EUA. Esta colaboração culminou na apresentação do programa “Medium is the Medium”³⁹, em 1969. Nesse mesmo ano Gerry Schum fundava, na Alemanha, a primeira “Galeria de Televisão”.

A “Fernsehgalerie” de Schum surgiu numa altura em que os artistas procuravam alternativas às instituições museológicas para exporem o seu trabalho. A produção artística aproximava-se cada vez mais de questões relacionadas com o quotidiano, o ambiente e a percepção do real. As peças apresentadas no âmbito do Minimalismo e da *Pop Art* deram continuidade à ideia do *readymade*, valorizando, por um lado, a industrialização da obra de arte e, por outro, propondo uma consciencialização estética sobre os objectos funcionais do quotidiano. Estes dois novos parâmetros de produção foram desenvolvidos simultaneamente no âmbito da *Process Art* e da *Arte Povera* nos quais era valorizada a exploração e experimentação das propriedades técnicas e estéticas de materiais não-tradicionais e efémeros. Em extensão destas tendências e levando ao máximo as suas características constituintes, surgiram ainda a *Land Art* e a *Body Art* em correlação com a Arte Conceptual e o desenvolvimento da *Performance*, a partir do movimento *Fluxus*, Grupo *Gutai* e o grupo *Accionismo Vienense*. Assim, contribuindo progressivamente para a extinção do objecto artístico, os artistas viram-se, tanto na necessidade de procurar alternativas aos espaços de exposição institucionais, como na urgência de encontrar novos modos de documentação dos seus trabalhos.

37. BONET, Eugeni, *op. cit.* p. 147

38. DANIELS, Dieter, “Television – Art or Anti-Art?: Conflict and Cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s”, *Media Art Net*, 2004 (disponível em: http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/massmedia/)

39. Consultar descrição em cronologia final.

A partir desta situação, o vídeo apresenta-se, então, como um suporte de documentação e ferramenta de trabalho por excelência. A herança dos filmes experimentais produzidos por Andy Warhol no início dos anos 1960, onde o artista explorou questões de duração da própria película, confrontando o espectador com gravações em tempo real de uma actividade do quotidiano como dormir (“Sleep”, 1963) ou comer (“Eat”, 1963), foi prolongada na obra de outros autores, como é o exemplo de Bruce Nauman ou Vito Acconci. Com acesso ao novo *media*, estes artistas iniciaram a sua actividade no ambiente íntimo do estúdio, onde gravavam e reviam possibilidades de utilização do espaço e a relação que este estabelecia com o corpo em movimento. À semelhança dos filmes de Warhol, os vídeos “Slow Angle Walk” (1968) e “Step Piece” (1970) realizados, respectivamente, por Nauman e Acconci “não exigiam a presença do espectador durante toda a gravação, sendo o próprio a decidir o tempo de visionamento.”⁴⁰

Michael Rush explica esta vertente de exploração do vídeo, afirmando que quando o mesmo ficou disponível, “os artistas ligados à *Performance* e à Arte Conceptual viram a câmara como um modo íntimo tanto para estudar, como para expor o papel do gesto na sua obra. Tal como o corpo se tornou um material nos anos de 1960, a *Performance* tornou-se num material na arte vídeo.”⁴¹ Deste modo, adoptando outras perspectivas sobre o uso do corpo, além da exploração das capacidades físicas individuais presentes nas duas últimas obras citadas, e em trabalhos inseridos no âmbito da *Body Art*, como é o exemplo da obra “Shoot” (1971)⁴², de Chris Burden, outros artistas como Joan Jonas – em “Organic Honey’s Visual Telepathy”, 1972 e “Left Side, Right Side”, 1972 – e Lynda Benglis – em “Now”, 1973 –, procuraram estabelecer através do vídeo e da sua estrutura de funcionamento (câmara e monitor) uma relação íntima com o próprio corpo em *performance*. Este envolvimento e exploração do “eu” em reflexo no monitor, que estruturou a primeira fase documental da produção vídeo no âmbito artístico, foi descrito pela historiadora americana Rosalind Krauss em “Vídeo: The Aesthetics of Narcissism”, como um acto narcisista, sendo este definido pela teórica como a condição de toda a nova prática artística.

Outros autores ligados à *Land Art*, não encontrando lugar no “cubo branco” para exporem as suas obras, recorrem à nova tecnologia de modo a divulgá-las. Numa carta dirigida a Gene Youngblood, Gerry Schum declara que “uma das nossas ideias é a comunicação da arte em vez da posse de objectos artísticos... A Galeria de Televisão é mais ou menos uma instituição mental, a qual se torna real apenas no momento de transmissão pela TV.”⁴³ Os artistas eram confrontados com a ideia de produzir trabalhos que integrassem o *mass media*, ao mesmo tempo que Schum produzia diversos filmes onde mostrava obras que não poderiam ser vistas em instituições, como é o caso da “Spiral

40. BONET, Eugeni, *op. cit.* p.117

41. RUSH, Michael, *New Media in late 20th-Century Art*, London: Thames & Hudson, 1999, p.

42. Consultar descrição na Cronologia final.

43. DANIELS, Dieter, *op. cit.*

Jetty" (1970), de Robert Smithson. Na introdução do seu último filme, "Identifications" (1970), Schum afirma: "num objecto televisivo o artista pode reduzir o seu objecto a uma atitude, a um mero gesto como indicação do seu conceito. O objecto artístico apresenta-se a ele mesmo como algo feito a partir de uma ideia, uma apresentação visual e o artista enquanto apresentador." A ideia da televisão enquanto meio de divulgação da arte contemporânea teve, no entanto, o seu fim em 1970. Talvez o maior erro de Schum foi não ter entendido que o alcance de um museu ou de uma galeria nunca poderia ser o mesmo que o da televisão, pois enquanto os primeiros se focam na exploração de um tema – a arte –, a televisão é um *media* informativo, no qual os assuntos não são explorados mas sim vendidos ao maior número possível de espectadores cuja actividade de interacção é substituída pelo prazer de uma inesgotável experiência óptica.

Ainda em 1969, a RTP transmite "Roda Lume", a primeira obra de arte vídeo portuguesa, produzida pelo artista Ernesto Melo e Castro. Este trabalho marca o início de uma nova tendência no contexto artístico português, que apenas teve continuidade em meados dos anos 1970.⁴⁴

Numa altura em que a estimativa para o número de televisores existentes em todo o mundo rondava os 600 milhões, outros artistas, conscientes da influência da televisão na sociedade, viram no vídeo a possibilidade de romper a uni-direccionalidade de emissão e confrontar o espectador com a sua condição passiva. Ainda em 1969, a Howard Wise Gallery organiza a primeira exposição sobre vídeo e televisão, "TV as a Creative Medium"⁴⁵, em Nova Iorque, ao mesmo tempo que começavam a surgir grupos de vídeo activistas. Apesar da sua curta duração, *Commediation (Community, Media and Mediation)* aparece em, 1968, como o primeiro colectivo activista que vai abrir caminho à criação de novos grupos, entre eles, *Videofreex*, *People's Video Theatre*, *Global Village* e *Raindance Foundation*, nos EUA. Este último destacou-se não tanto por explorar a tecnologia vídeo mas sobretudo pela publicação da revista *Radical Software* onde eram incluídos textos sobre o novo *media* e a sua implicação no próprio desenvolvimento artístico. Embora não fosse um grupo homogéneo, a sua constituição oficial podia ser dividida em dois núcleos: artistas mais ligados à experimentação e produção vídeo, como Frank Gillette, Ira Schneider, Beryl Korot, Juan Downey e Andy Mann, e outros que procuravam explorar o impacto desta nova disciplina artística no âmbito da televisão, como é o caso de Michael Shamberg, Megan Williams, Dean e Dudley Evenson, etc.

A formação destes colectivos, tanto nos EUA como na Europa, surge em contraponto com a hegemonia televisiva, pelo que, segundo os slogans promovidos individualmente – "Faz a Tua Própria Televisão", dos alemães *Telewissen*; "Tu És Informação", de Shamberg e *Raindance*, "Televisão do Povo", dos ingleses *TVX* –, todos partilhavam uma vontade de

44. A abordagem ao contexto artístico português e o aparecimento da arte vídeo em Portugal no período aqui em questão, está inserida no capítulo "Situação Portuguesa", tendo apenas sido aqui, pontualmente descrito alguns acontecimentos no âmbito tecnológico, social e político no país.

45. Consultar descrição no Glossário final.

despertar no telespectador uma outra consciência, ao mesmo tempo que destabilizavam o equilíbrio do *status quo* estabelecido pela emissão televisiva.

O novo formato *Portapak* AV-3400, com trinta minutos de gravação e capacidade de reprodução inserido na própria câmara, começou a ser comercializado nos EUA e Europa em 1970, facilitando a troca de cassetes e aumentando progressivamente o número de utilizadores. No mesmo ano surgiu, nos EUA, o financiamento governamental para a exploração do vídeo, atribuído pelo NYSCA. No entanto, segundo Deirdre Boyle, a camaradagem que se fez sentir na cooperação entre artistas e instituições no início da actividade vídeo, depressa se deteriorou numa batalha pelo financiamento à medida que grupos ligados ao novo *media* competiam pela sua fatia do bolo. Assim, no espaço de um ano, surgiram fortes divisões entre “artistas vídeo” e “vídeo activistas”, procedendo à subdivisão dos fazedores de vídeo em duas facções distintas: “comunidade de vídeo defensores e produtores de televisão de guerrilha.”⁴⁶ O livro-manifesto *Guerrilla Television*, escrito por Shamborg, em 1971, reúne a ideologia generalizada que estava na base da formação destes grupos de carácter activista e descreve o seu plano principal, o qual residia na descentralização da televisão de forma a ser “usada” por qualquer pessoa. Boyle explica que “adoptando uma relação crítica ríspida com a emissão televisiva, eles determinaram o uso do vídeo para criar uma alternativa ao meio de transmissão esteticamente falido e comercialmente corrupto.”⁴⁷ O grupo *TVTV*, fundado por Shamborg em 1972, foi talvez o que melhor espelhou esta posição, produzindo documentários cujos temas versavam sobre o sistema político e económico americano e a função dos *media* em encobrir o verdadeiro funcionamento de ambos.

No mesmo ano, o aparecimento e produção comercial dos sistemas de vídeo-cassete, pela *Sony* e *Sears Corporation* levou à criação das primeiras distribuidoras de arte vídeo, como a *Electronic Art Intermix*, *Castelli-Sonnabend Tapes and Films* e *Anna Canepa Video Distribution*, todas situadas em Nova Iorque. Ao estarem dependentes de espaços ou centros susceptíveis de oferecer as infra-estruturas necessárias para a apresentação das obras, a sua complexa distribuição/difusão foi auxiliada por publicações – como *Film and Video Maker’s Travel Sheet*, nos EUA e *Filmmakers Europe*, em Londres –, que serviram de intermediários entre produtores-realizadores-artistas, empresas de divulgação e instituições adequadas à recepção das obras, nomeadamente museus. Por outro lado, as tvs por cabo, apresentando-se como rede secundária à da emissão comercial, surgem neste contexto como uma nova opção de distribuição. Deste modo, à medida que iam procurando novos modos de chegar às suas audiências e numa época em que as normas federais americanas ditavam que era obrigatório que todos os sistemas de CTV tivessem pelo menos mais um acesso livre além do canal de informação local, estes artistas-

46. BOYLE, Deirdre, “From Portapak to Camcorder: A Brief History of Guerrilla Television”, in *Journal of Film and Video*, no.44 (1992)

47. *ibidem*

activistas encontraram nas tvs por cabo e no suporte documental da vídeo-cassete uma alternativa à emissão comercial. A arte vídeo ficou então marcada pela aparente promessa de uma era utópica com base no desenvolvimento de um sistema de informação democrático.

Em paralelo, no início dos anos 70, o espaço público começa a ser invadido por sistemas de circuito fechado (CCTV), que passam também a fazer parte do desenvolvimento artístico, estabelecendo a ponte para a terceira etapa da arte vídeo. A produção destes sistemas teve o seu início em 1942, na Alemanha, para a observação do lançamento dos rockets V-2⁴⁸. Só mais tarde, em 1949, foi pela primeira vez comercializado nos EUA o primeiro sistema CCTV, sob o nome *Vidicon*, e em 1968 foi instalado o primeiro sistema de videovigilância no espaço público da cidade de Olean, com vista a combater e diminuir a percentagem de criminalidade existente. Porém, num espaço de poucos anos, este método alastrou-se até ao centro de Nova Iorque e outras cidades do país, tendo dado origem ao que Gilles Deleuze, baseado nos escritos de William Burroughs, chamou de “Sociedade de Controlo”.

Cientes da repentina invasão destes mecanismos tecnológicos e dos seus efeitos no dia-a-dia do indivíduo aparentemente livre, alguns artistas viram neles a possibilidade de proporem situações de interacção entre o espectador e a obra de arte. Assim, em paralelo à utilização do vídeo enquanto ferramenta de trabalho, Bruce Nauman e Dan Graham, entre outros⁴⁹, começaram a desenhar espaços de *performance* a partir da utilização e integração de sistemas de vídeo vigilância, cujo principal objectivo residia no registo da actividade do espectador. Em instalações como “Live Taped Video Corridor” (1970) ou “Time Delay Room” (1974), os artistas exploraram, por um lado, a consciencialização do visitante na sua imagem, ao mesmo tempo que anulavam a passividade que caracteriza o acto de ver televisão e, por outro, sublinharam questões de tempo, chamando a atenção do visitante para o espaço que habita e para a duração real da sua própria actividade nesse contexto.

3ª fase: 1974-1981

A terceira e última fase do período que estrutura esta dissertação inicia-se no ano em que o regime salazarista, vigente em Portugal há 48 anos, é finalmente derrubado após a Revolução a 25 de Abril de 1974, dando lugar a um sistema político democrático. Nesse ano foram registados 614 563 televisores, em Portugal e, segundo Dols Rusiñol, existiam cerca de trezentos milhões de televisores em funcionamento em todo o mundo,

48. Arma publicitada pelo partido Nazi para retaliação de ataques feitos a cidades alemãs.

49. Como é o caso de “Wipe Cicle” (1969) de Frank Gillette e Ira Schneider. Consultar descrições na Cronologia final.

equivalendo a uma média de mil e quinhentos milhões de espectadores, o que, por sua vez, correspondia a metade da população mundial existente naquela altura.

À medida que a arte vídeo se começa a estabelecer nas instituições museológicas, como é o caso do primeiro departamento de vídeo criado, em 1971, no Everson Museum of Art, em Siracusa, e a gerar uma proliferação de centros vídeo por toda a América do Norte, entre os quais *The Kitchen*⁵⁰; na Europa, embora a situação fosse mais modesta, o Museu Folkwang de Essen, na Alemanha e o Lijnbaancentrum de Roterdão, na Holanda, incluíam já um estúdio semiprofissional de vídeo para a realização de programas documentais e pedagógicos de temática artística. Mais tarde, em meados dos anos de 1970, abrem ainda *De Appel*, *Projectionen*, *Pool* e *Cavallino Video-tapes*, que à semelhança do *The Kitchen*, eram espaços centrados na divulgação de obras em vídeo, criados por toda a Europa. Nessa mesma época é ainda iniciado um processo de inscrição do novo *media* nos departamentos de arte em escolas e universidades, uma acção promovida por artistas, como o norte-americano Allan Kaprow, seguindo o exemplo do curso criado, em 1969, pelo escritor francês René Berger, sob o título “Estética e *mass media*: A Televisão”.

Nos EUA, dando continuidade ao trabalho colectivo iniciado pelos grupos activistas que surgiram na fase anterior, outros artistas começaram a desenvolver trabalhos em vídeo inseridos no âmbito da “arte crítica”, assim designada por Jacques Rancière, em *O Espectador Emancipado*.⁵¹ VALIE EXPORT, David Hall e Richard Serra são alguns dos nomes que propõem, através da sua obra, visões alternativas sobre o funcionamento e uso da televisão, através de diferentes formatos: intervenções na própria emissão televisiva, como é o caso da obra “TV Interruptions” (1971) de Hall, a criação de confrontos entre o telespectador e a sua própria actividade, em “Facing Family” (1971), de EXPORT, e a emissão e divulgação televisiva de vídeos críticos ao *mass media*, sendo o exemplo de “Television Delivers People” (1973), de Serra.

Por outro lado, artistas como Dara Birnbaum, Martha Rosler e Hannah Wilke, focam-se na desconstrução da figura da mulher promovida pela TV, explorando diversas situações através do vídeo que vão da apropriação e desconstrução de imagens até à criação de novas situações a partir daquelas emitidas pela televisão. Em ambos os casos, no entanto, é clara a formulação de uma crítica que coloca em questão o papel da mulher na emissão televisiva desde a sua presença em concursos (“Kiss the Girls, Make Them Cry”, 1979), séries (“Technology/Transformation: Wonder Woman”, 1978; “Semiotics of the Kitchen”, 1975) e publicidade (“Gestures”, 1974). Apenas Birnbaum continuará a trabalhar continuamente sobre a televisão distinguindo-se, portanto, deste grupo dominado por figuras femininas, para se aproximar de outros artistas que, em simultâneo, procuraram igualmente romper com o *status quo* da emissão televisiva.

50. Consultar descrição em Cronologia final

51. RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p.9

O artista espanhol Antoní Muntadas e o colectivo *Ant Farm*, dando continuidade ao trabalho desenvolvido anteriormente por Serra, procuraram também questionar a estrutura televisiva que sustenta a relação entre o mercado e os consumidores. Tal como Birnbaum, Muntadas vai dedicar-se quase exclusivamente à investigação da televisão, contudo, no seu caso, estabelecendo uma relação contínua com o espaço público e aproximando-se da linguagem artística dos *Ant Farm*. O trabalho desenvolvido por estes últimos, em “Media Burn” (1975) ou “The Eternal Frame” (1975)⁵², é acompanhado por um conjunto de elementos influentes na sociedade americana, como é o caso do carro, ampliando, assim, a atenção para o consumo e distribuição massivos de ambos os produtos no âmbito social.

Após alguns anos de colaboração entre artistas e instituições de televisão, especialmente as CTV, várias organizações de vídeo-difusão – *The Kitchen*, *Anthology Film Archives*, *Global Village*, *EAI*, *Artists Space*, *MERC*, *Cable Arts Foundation*, etc. – juntam-se para criar, em 1976, a *Cable SoHo*, “uma organização não comercial de carácter abrangente, com o objectivo de iniciar uma programação regular de tv por cabo em Nova Iorque.”⁵³ A zona do Soho, ao sul de Manhattan, era, naquela altura, internacionalmente considerada o mais relevante centro artístico do mundo. Porém, ao contrário do esperado, não era o objectivo daquela organização televisiva transmitir a constante produção artística que aí se fazia sentir, pois, se por um lado não podia financiar o elevado custo das instalações necessárias para fazer um programa em directo, por outro, a *Cable SoHo* não representava um distrito geográfico mas uma organização dentro dessa geografia.

A *Cable SoHo* apenas conseguiu, através de canais de acesso público, emitir três programas em 1976. Só um ano mais tarde, sob a nova designação de *The Artists Television Network*, e sob direcção do artista Jaime Davidovich, é que é iniciada a transmissão semanal da série *SoHo Television*,⁵⁴ no canal 10 da CTV nova-iorquina.

Em certa medida, este projecto remodelado, vem dar continuidade à “Galeria de Televisão” fundada por Gerry Schum na década anterior. A *Cable SoHo* ou *The Artists Television* foi a confirmação de que as obras de carácter activista, que estiveram pontualmente presentes nestas três fases iniciais da história da arte vídeo, em nada se opuseram à televisão mas sim à manipulação capitalista do seu conteúdo por parte das corporações e empresas de publicidade.

O desfasamento entre a evolução tecnológica e a sua recepção nos EUA e na Europa, levou a que o conceito moderno da tv por cabo se tenha desenvolvido num escasso

52. Consultar descrição na Cronologia final.

53. BONET, Eugeni, *op. cit.* p. 153

54. Os programas da primeira série tiram a duração de meia hora e consistiam em diversas produções realizadas especialmente para a ocasião: entrevistas, *performances* e transmissão de obras em vídeo. Os programas da segunda série, iniciada em 1978, seguiram o mesmo tipo de produções acrescentando a transmissão de obras em filme.

número de países europeus. Tendo em conta a agravante de que as televisões europeias são monopólios ao serviço do Estado, constituindo um problema de carácter sobretudo político e jurídico, a tv por cabo irá permanecer uma espécie de mito até aos anos de 1980, começando, então, a aparecer em algumas zonas de Inglaterra, Bélgica, Holanda, Finlândia, França e Itália e permanecendo em discussão na Alemanha e Espanha. Nesta fase, Portugal continua a ser um dos países mais atrasados, não só em relação aos EUA, como também aos outros países da Europa, só estabilizando a emissão regular a cores na década de 1980 e estabelecendo o primeiro sistema de tv por cabo na década seguinte.

Apesar de todas as dificuldades e entraves existentes, numa altura em que o vídeo estava já inserido nos diversos sectores que compõem o contexto artístico – instituições, meios de divulgação, escolas –, a *Documenta 6* de Kassel, em 1977 e sob curadoria de Manfred Schneckenburger, abarca uma das primeiras análises e classificações da nova prática artística, tendo promovido, em simultâneo, a primeira transmissão via satélite de obras em vídeo, onde participam Russell Connor, Douglas Davis, Nam June Paik e Joseph Beuys.

Segundo Rusiñol, nesta fase “o vídeo vive o que se poderia denominar de desadjectivação, ou seja, o abandono das duas muletas que tinha vindo a necessitar para a sua sobrevivência: a arte e a comunicação. Tal como a televisão não se apresenta como televisão-algo, tão-pouco o vídeo, uma vez que conseguiu começar a definir o seu próprio campo de actuação.”⁵⁵ No entanto, a questão que se coloca é: sem arte nem comunicação, o que resta então para o vídeo sobreviver? Ao contrário do que Rusiñol afirma, e tendo em vista a história descrita ao longo deste capítulo, o vídeo não pode simplesmente descartar-se das suas “muletas”, porque no seu estado mais puro, ou seja, enquanto tecnologia, ele serve uma função, seja informativa, e por isso vizinha do conceito de televisão, seja criativa, aproximando-se mais da produção artística na elaboração de um conceito que poderá ou não vir a ser comunicado.

Como se pode verificar através da história da televisão e do vídeo construídas parcialmente em conjunto, um dos principais pontos de diferença entre os dois *media* reside na sua ligação ao espectáculo que compõe a sociedade contemporânea. Se a televisão procurou deste o início manter a sua estrutura, o vídeo, nomeadamente na sua vertente artística, sempre representou uma tecnologia que poderia variar entre ferramenta-aliado e ferramenta-ameaça. Como afirma Youngblood, “VD não é TV”, porque o vídeo será sempre uma disciplina livre e acessível, ao passo que a televisão é um instrumento uni-direccional de manipulação.

Esta última fase termina, portanto, com o lançamento do canal de música *MTV* (*Music Television*), em 1981, o qual vem confirmar esta afirmação. O *videoclip* é o mais perfeito reflexo da ambiguidade que a tecnologia vídeo oferece, pois, se por um lado, ele promove o

55. RUSIÑOL, Joaquin Dols, *op. cit.* p. 84

trabalho ou a imagem do artista, aliando-se a este, por outro aquilo que ele revela poderá representar uma ameaça para o *media* que o difunde. Neste sentido, os *videoclips* que a televisão transmite são aqueles que a mesma previamente selecciona, pelo que eles promovem, não só o artista que os cria, como também o seu órgão de difusão. A função do vídeo é, então, neste caso, aplicada unicamente à comunicação de um conjunto de produtos, sendo o êxito do seu consumo determinado pelo nível de audiência televisiva que atinge.

As obras de arte vídeo abordadas ao longo deste trabalho não revelam ter nenhum efeito senão aquele de colocar em prática uma ideia que o artista pretende comunicar. Num sentido mais amplo, a arte não serve (ou não devia servir) o espectáculo, podendo a arte vídeo constituir, também, um acto de resistência.

2. TV Readymade

“Objects become commodities through exchange and exchange is always partially, if not wholly, a visual transaction.”

David Joselit¹

Fonte



Fig. 1: Marcel Duchamp, “Fonte”, 1917

“Fonte” (1917), considerada por muitos² uma das obras de arte mais importantes do séc. XX, comporta também em si a própria indefinição de *readymade*.

Segundo Martin Gayford, em Abril de 1917, Marcel Duchamp (1887-1968) acompanhado pelo artista Joseph Stella e pelo coleccionador Walter Arensberg deslocou-se à J.L. Mott Iron Works onde seleccionou um modelo de urinol em porcelana *Bedfordshire*.³ Mais tarde, sob o nome “R. Mutt”, Duchamp envia “Fonte” – o urinol invertido com a base para cima, assinado e datado – para a Sociedade de Artistas Independentes⁴, que o próprio também havia

fundado um ano antes e da qual era membro da direcção.

“Fonte” não foi exposta porque não foi considerada uma obra de arte pelo conselho directivo da Sociedade, tendo esta, ao tomar tal decisão, ido em oposição aos critérios de estrutura e organização que havia estabelecido. Segundo Michael Betancourt, foram apresentados dois argumentos principais para a rejeição do trabalho enviado por R. Mutt: o primeiro relacionava-se com a “decência” da peça. Por se tratar de um objecto funcional a sua exposição iria estar sempre associada aos locais onde é normalmente utilizado – sanitários – não merecendo, por isso, ser exposto como objecto artístico; e o segundo estava associado à autoria da obra, pois não sendo esta concebida pelo artista, a sua exposição como uma peça original era inaceitável.⁵ Assim, o que começou por ser um debate em volta de “Fonte”, acabou por se transformar num repensar de toda a actividade artística, incluindo também o papel de qualquer agente envolvido nela – obra, artista, espectador e instituição. Betancourt observa:

“Porque ‘Fonte’ é um urinol, instalá-lo numa galeria de arte transforma essa galeria numa retrete ao mesmo tempo que o urinol é retirado do sanitário para se tornar uma escultura. Este é o problema que

1. JOSELIT, David, “Feedback: Television Against Democracy”, Cambridge: The MIT Press, 2007, p. 15

2. Martin Gayford, William Camfield, Octavio Paz, Thierry de Duve e Arthur C. Danto são alguns exemplos.

3. GAYFORD, Martin, “Duchamp’s Fountain: The practical joke that launched an artistic revolution”, in *The Telegraph* (2008)

4. Esta fora criada com base no *Salon des Indépendants* de Paris. Apresentava-se como uma sociedade inteiramente democrática, na qual não existiam júris ou prémios e cuja única exigência de participação era o cumprimento de uma taxa de um dólar de adesão e cinco dólares de anuidade. Qualquer artista que cumprisse com o exigido era, segundo este critério, era livre de expor uma obra.

5. BETANCOURT, Michael, “The Richard Mutt Case: Looking for Marcel Duchamp’s Fountain”, *Art Science Research Laboratory*, 2003

apresenta *vis-à-vis* a discussão das obras de arte: o que constitui a “arte”: será o artista a realizar o trabalho, o contexto sob o qual vemos o objecto, ou alguma combinação de ambos com outras qualidades ainda-por-definir?”⁶

Um mês após inaugurar a exposição organizada pela Sociedade, foi publicado o segundo número da revista dadaísta “The Blind Man”, onde, pela primeira vez, a obra de Duchamp foi apresentada ao público através da fotografia que o artista havia encomendado a Alfred Stieglitz para ilustrar o trabalho. A imagem foi divulgada em conjunto com três textos que incluíam uma notícia sobre a rejeição de “Fonte”, intitulada “The Richard Mutt Case”, uma crítica às propriedades estéticas da obra escrita por Louise Norton, sob o título “Buddha of the Bathroom” e, finalmente, o poema “For Richard Mutt” de C. Demuth. A notícia, de cujo autor é desconhecido, denuncia as principais causas que justificaram a reprovação de “Fonte” – imoralidade, vulgaridade e *plagiarismo* – e afirma que “tendo Mr. Mutt com as próprias mãos feito a fonte ou não, não tem importância. Ele ESCOLHEU-a. Ele retirou um objecto comum do quotidiano, colocou-o de modo a que a sua função desaparecesse sob o novo título e ponto de vista – criou um novo pensamento para aquele objecto.”⁷

A distinção entre o uso artístico de materiais tradicionais ou não-tradicionais é aqui anulada a partir do momento em que a concepção da obra deixa de ser considerada importante. Os critérios de “gosto” que definiam as normas institucionais para a criação, qualificação e valorização da obra de arte são colocados em questão, pelo que o *readymade* resulta, então, de um escape a esses critérios, uma *distracção*.⁸ Numa entrevista com Guy Viau, Duchamp explica que o *readymade* foi desde o início uma palavra inventada que aproveitou para designar “um trabalho artístico que não o é.”⁹ E acrescenta: “É uma obra de arte que surge enquanto tal porque eu o declaro ou o artista o declara como obra de arte sem qualquer participação da mão desse mesmo artista para a conceber.”¹⁰

A declaração e redefinição do *object-tout-fait* (“objecto já-feito”) enquanto obra de arte, está, então, em primeiro lugar, dependente de uma selecção prévia em que “é preciso chegar a qualquer coisa de uma indiferença tal, que não se tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *readymade* é sempre baseada na *indiferença visual*, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto.”¹¹ Ela resulta, portanto, de um *encontro*

6. *ibid*

7. ROCHE, Henri-Pierre; WOOD, Beatrice; DUCHAMP, Marcel, *The Blind Man*, nº2 (1917)

8. O primeiro momento deste processo criativo surgiu ainda antes de se ter mudado para Nova Iorque: “eu não queria fazer uma obra de arte [...] Quando [em 1913] coloquei uma roda de bicicleta sobre um banco, com o garfo ao contrário, não havia ainda qualquer ideia de *readymade* ou coisa parecida, era apenas uma forma de *distracção*.” DUCHAMP, Marcel, in CABANNE, Pierre, *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*, Assírio e Alvim, 1990, p.69

9. Marcel Duchamp, in VIAU, Guy, “To Change Names, Simply”, Radio-Televisão Canadiana, 1960.

10. *Ibidem*

11. Marcel Duchamp, in CABANNE, Pierre, *op.cit.*, p. 70

casual entre sujeito/artista e objecto e que deverá ser entendido, segundo David Santos, como “a origem de todo o processo de desenvolvimento do *readymade*.”¹²

O “acaso” que está na base do processo criativo substitui a técnica e estética do “saber fazer” do artista criador para valorizar o significado da sua criação. A “aura” do objecto único que sustentava o paradigma da originalidade é substituído pela ideia, pois esta “constitui-se como origem primeira (e autoral) da transformação de um objecto comum (e infinitamente multiplicável) em obra de arte.”¹³

Tal como observa Arthur C. Danto, este ultrapassar do “gosto” traduzido na *indiferença visual* que caracteriza o acto de selecção dos *readymades*, tinha como objectivo “exemplificar a mais radical dissociação entre a estética e a arte”¹⁴, através da nomeação dos objectos. Os jogos ou trocadilhos linguísticos aplicados por Duchamp aos diversos trabalhos que desenvolveu, mostram que o seu valor artístico não se esgota no aspecto visual (ou “retiniano”) das peças, como o artista afirmava acontecer com a pintura.¹⁵ A palavra “Fonte” atribuída ao urinol invertido recoloca o olhar do espectador perante o objecto, pois a mesma tem o poder de o recontextualizar, não só visualmente, mas também conceptualmente. O conceito que nomeia a peça reconstrói o seu significado, transformando-a num objecto “novo”. “Isto não significa”, observa Danto, “que a era do “gosto” (*goût*) tenha vindo a ser sucedida pela era do “não-gosto” (*dégoût*). Isto significa, sim, que a era do “gosto” tem vindo a ser sucedida pela era do significado.”

Em “Marcel Duchamp e o *readymade*: une sorte de rendez-vous” David Santos relaciona este encontro particular entre artista e objecto com “o mais comum encontro do século XX”¹⁶: o da compra, cujo processo acontece entre consumidor (sujeito) e produto (objecto). As peças que constituem estas “experiências casuais”, foram compradas por Duchamp em diferentes lugares, como é o caso do estabelecimento J. L. Mott Iron Works especializado na venda de produtos para instalações sanitárias. Neste caso, “a sorte desse encontro” (*une sorte de rendez-vous*) resulta comprometida pois torna-se difícil compreender como poderá alguma vez a selecção do urinol ser fruto de um acaso, quando Duchamp teve a intenção de se dirigir especificamente àquele estabelecimento comercial. Porém, a importância do *rendez-vous*, apontado diversas vezes pelo artista, é ultrapassada pelo processo que esse mesmo “acaso” desencadeia: a *desumanização* da obra de arte a partir de uma escolha aparentemente desinteressada.

12. SANTOS, David, *Marcel Duchamp e o readymade: une sorte de rendez-vous*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p.27

13. SANTOS, David, *op. cit.* p.61

14. DANTO, Arthur C. “Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art”, 2007

15. Em entrevista com Pierre Cabanne, em 1966, Duchamp explica que a sua atitude anti-retiniana “vem da demasiada importância dada ao retiniano. Desde Courbet, acredita-se que a pintura é dirigida à retina; este foi o erro de toda a gente! O frisson retiniano! Antes, a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral.”, in *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*, Assírio e Alvim, 1990.

16. SANTOS, David, *op. cit.* p.22

Duchamp encontrou no conceito *readymade* a única maneira de escapar ao campo da estética e do bom gosto, na medida em que, a concepção do objecto artístico não implica qualquer intervenção humana. Em “Readymade: Genealogy of a Concept” o colectivo Claire Fontaine observa que “a tarefa de fazer objectos expressivos e sensíveis a sentimentos humanos, a qual durante milhares de anos havia sido realizada por artistas, passou (nos anos de 1960) a ser executado pelo capitalismo, principalmente através da televisão”.¹⁷ A *desumanização* inerente ao novo objecto artístico revela uma reposição do artista na sua actividade.¹⁸ Este deixa de criar e produzir peças com o objectivo de provocar emoções no espectador para o confrontar com algo destituído de significado estético. Assim, ainda que a indiferença de Duchamp na selecção dos objectos seja aparentemente duvidosa, a sua autenticidade não é importante, na medida em que o que está em jogo não é nem comprovar nem definir o *readymade*, mas sim entender o que este poderá representar.

A valorização conceptual da obra de arte propõe ao espectador uma intervenção consciente sobre o seu conteúdo. Não se trata, portanto, da contemplação dos aspectos estéticos (o que apela e seduz o espectador) que a obra possa conter, mas sim, do que ela pode significar (o que se esconde por detrás da representação ou imagem). O *readymade*, como é o exemplo de “Fonte”, revela a estrutura de uma falsa liberdade, não só no contexto da arte mas também no contexto social, onde o indivíduo constrói a sua vida. A sociedade, acomodada às normas que lhe são estrategicamente impostas pelos motores que constituem o espectáculo – imagem, entretenimento e capital –, é assim confrontada com o seu estatuto enquanto refém deste sistema e também com a possibilidade de se libertar verdadeiramente.

Estética da Indiferença

As primeiras manifestações artísticas que começaram a surgir em finais da década de 1950, com base na crescente valorização conceptual da obra de arte, impulsionada pela introdução do “objecto já-feito” no contexto artístico, foram marcadas pela progressiva aproximação entre arte e vida. Neste contexto, o compositor americano John Cage (1912-1992) foi uma das figuras mais influentes para o desenvolvimento artístico neste período, afirmando que estava perto de “apagar as distinções entre arte e vida, tal como Duchamp esteve.”¹⁹ Cage conheceu o artista francês no início dos anos de 1940, em Nova Iorque, mas só no final da década começou a desenvolver uma amizade com Duchamp após este o ter convidado para compor a música que iria acompanhar a sua sequência no filme “Dreams

17. FONTAINE, Claire, “Readymade: Genealogy of a Concept”, in *Flash Art*, nº 20 (2010)

18. Em 1963, numa entrevista com Francis Roberts, Duchamp declara “o *readymade* é uma obra de arte sem artista para a conceber, se posso simplificar a definição. Isto não é um acto do artista mas de um não-artista, um artesão se quiser. Eu queria mudar o *status* do artista ou pelo menos mudar os critérios usados para o definir.”

19. John Cage, in ROTH, Moira e William, “John Cage on Marcel Duchamp: An Interview”, in *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1998, p. 152

That Money Can Buy” (1948), do surrealista Hans Richter. Segundo Julia Dür, o facto de Cage não ter querido “perturbar” Duchamp com a sua amizade logo a partir do momento em que se conheceram está relacionado com a importância da experiência para o compositor.²⁰ Em entrevista com Moira e William Roth, Cage afirma que poderia ter questionado o artista sobre a sua obra ou vida mas preferiu não o fazer pois caso o mesmo tivesse respondido, Cage ficaria apenas com uma resposta em vez da sua própria experiência.²¹

Ao longo da sua obra musical, o compositor relacionou sempre o conceito de “experiência” com o conceito de “acaso”, também desenvolvido por Duchamp. Cage decidiu concentrar a sua actividade artística na área da música quando regressou aos EUA de um longo período de viagem pela Europa, no início da década de 1930. Estudou sob orientação de alguns compositores importantes, nomeadamente Arnold Schoenberg (1874-1951),²² cujos ensinamentos se viriam a revelar essenciais para todo o desenvolvimento da sua obra musical. Sem nenhum sentido de harmonia na estruturação das suas composições, Cage iniciou o seu trabalho aproximando-se da área da dança, onde começou por explorar uma relação entre som e movimento e compondo estruturas rítmicas que “podiam ser expressas com quaisquer sons, incluindo barulhos ou podiam ser expressas não enquanto som e silêncio mas enquanto inacção e movimento na dança.”²³ Ainda no final dos anos de 1930, Cage realizou o seu primeiro “piano preparado” para uma peça de Syvilla Fort que consistia num piano cuja estrutura sonora fora modificada pela introdução de vários objectos entre as cordas das teclas, transformando-se numa espécie de “orquestra de produção” que, posteriormente, o compositor viria a desenvolver enquanto director musical da companhia de dança criada pelo bailarino-coreógrafo Merce Cunningham, em 1953, no Black Mountain College.

Na década de 1940, Cage começou a interessar-se pela cultura índica e pela prática do Budismo Zen que viriam a exercer uma enorme influência, não só na produção da sua obra musical, como também, e principalmente, no desenvolvimento da sua vida em relação à sua prática artística e criativa. Revelando alguma insegurança enquanto compositor e não compreendendo a música como um meio de comunicação²⁴, Cage aproximou-se da natureza enquanto base de produção, introduzindo o silêncio como um processo

20. DÜR, Julia, “Glasswanderers”, 2003

(Disponível em: http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/dur/dur2.html)

21. ROTH, Moira e William, *op. cit.*, p.152

22. O compositor vienense Arnold Schoenberg foi uma das figuras centrais no desenvolvimento do sistema de musical atonal, tendo criado a “técnica dos doze tons” (*twelve-tone technique*) na qual cada tom é ouvido em igual quantidade, evitando assim uma possível ênfase em qualquer um deles. Esta técnica opõe-se à tradição musical romântica alemã expressa nas composições de Beethoven, Wagner e Brahms, dominantes nos séculos XVIII e XIX. Em conjunto com o jazz e o swing, também a técnica atonal foi considerada arte degenerada pelo partido nazi.

23. CAGE, John, “An Autobiographical Statement”, 1989

Disponível em: <http://www.newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html>

24. “Eu não podia aceitar a ideia académica de que o objectivo da música era a comunicação, porque eu reparei que quando eu conscientemente escrevia algo triste, as pessoas e os críticos eram muitas vezes aptos a rir.”, *ibid*

composicional.²⁵ O *acaso* foi, então, introduzido pelo compositor no desenvolvimento da sua obra musical, principalmente através do livro histórico chinês “I Ching”²⁶, o qual Cage partilhou com Cunningham ao longo do seu trabalho.

Sob evidente influência de Duchamp, o compositor compara-o a um mestre Zen, devido ao seu modo de estar e de agir perante determinadas situações.²⁷ A *indiferença* que caracteriza a escolha dos seus *readymades* aproxima-se, segundo Cage, das operações casuais (“chance operations”) que determinam as suas composições. Saul Ostrow desenvolve esta relação explicando que:

“... [Cage,] como meio de resolver os problemas decorrentes dos fundamentos teóricos da música serial, começou a aplicar a prática de Duchamp em apresentar *readymades* (aqui em forma de barulhos) enquanto arte, e usando o acaso como decisão processual para produzir ‘composições musicais’. A ideia de Cage era usar indeterminação e sons não-musicais para distanciar o criador da sua criação para que questões de subjectividade e “gosto” fossem minimizadas. Esta atitude foi espelhada por Merce Cunningham que começou a usar movimentos quotidianos enquanto [passos de] dança.”²⁸

A partir dos anos de 1950, o uso do “I Ching” passou, então, a acompanhar todo o processo criativo de Cage, cujo desinteresse na estruturação compositiva ia dando lugar a uma total experimentação de encontros casuais, tendo dado origem à mais célebre peça do compositor: 4’33”.²⁹

“Estética da Indiferença” foi o conceito atribuído por Moira Roth ao comparar a obra de Duchamp, Cage, Cunningham, Robert Rauschenberg e Jasper Johns. Segundo Roth, a “Estética da Indiferença” está relacionada com a neutralidade³⁰ da obra de qualquer um destes autores numa altura em que maior parte dos artistas, críticos e historiadores celebravam a superioridade da arte americana – ou do Expressionismo Abstracto, mais especificamente, – no mundo artístico contemporâneo. Aparentemente alheados do contexto da Guerra Fria e, consequentemente, da Guerra do Vietname, “os artistas da ‘Estética da Indiferença’ não estavam nem envolvidos em políticas reais nem preocupados com uma vigorosa defesa do modernismo”³¹, pelo contrário, a sua obra remete para a

25. “O silêncio não é acústico. É uma mudança de pensamento, um girar em torno. Eu dediquei a minha música a isso. O meu trabalho tornou-se uma exploração da não-intenção.”, *ibid*

26. “I Ching” ou “Livro das Mudanças” (“Book of Changes”), é um oráculo chinês com raízes na filosofia Taoísta, através do qual é possível adivinhar o futuro. Cunningham e Cage usaram o livro para a construção das suas obras, fazendo frequentemente perguntas, cujas respostas determinavam os segmentos sonoros e rítmicos das suas peças.

27. ROTH, Moira e William, *op. cit.*, p. 154

28. OSTROW, Saul, “Foreword - duchamp, cage, roth and katz: accumulative effect”, in ROTH, Moira e William, *op. cit.* p. x

29. “4’33”” (1952), foi o tempo que o pianista David Tudor permaneceu sentado e imóvel em frente a um piano, enquanto o silêncio permitiu a audiência ouvir-se a si mesma, inserida num determinado ambiente. A qualidade e estruturação musical que compõem a obra são reinventadas cada vez que a mesma é apresentada, demonstrando, assim, a indiferença do autor por esses mesmos aspectos.

30. “Estes artistas fizeram e falaram sobre uma arte caracterizada por tons de neutralidade, passividade, ironia e, muitas vezes, negação.”, ROTH, Moira, “The Aesthetic of Indifference”, *Artforum* 16, nº3 (1977), pp. 46-53

31. *ibid*

ideologia dadaísta na qual “‘divertimento’ e ‘indiferença’ se tornaram valores positivos”³² perante a 1ª Guerra Mundial (1914-1918).

Cage esclarece que a *indiferença* e a *indeterminação* que faziam parte da sua obra, reflectem um novo modo de compreender a música e a sua presença e interacção com a própria vida:

“... esta música não está relacionada com a harmonia geralmente entendida onde a sua qualidade resulta da mistura de vários elementos, aqui nós estamos preocupados com a coexistência de dissimilares, e os pontos centrais onde a fusão ocorre são muitos: os ouvidos dos ouvintes onde quer que eles estejam.”³³

O novo conceito de música está, então, relacionado com o ambiente – espaço, objectos, pessoas –, uma espécie de “comunidade musical” donde o compositor afirma partir o teatro: “[este], mais do que a música assemelha-se à natureza. Nós tanto temos olhos como ouvidos e é da nossa conta usá-los enquanto vivos.”³⁴ Trata-se de um trabalho que não é determinante nem estrutural, é antes um processo baseado no tempo durante o qual a composição musical resulta de uma série de eventos sonoros individuais, na sua maioria já-feitos ou repetidos. É, portanto, esta vontade em escrever música sem proposta ou argumento que aproxima a produção artística do desenvolvimento da vida:

“... este jogo, no entanto, é uma afirmação da vida – não uma tentativa de trazer ordem ao caos nem para sugerir melhoramentos na criação, mas simplesmente um modo de acordar para a própria vida que vivemos a qual é tão magnífica a partir do momento em que retiramos o nosso pensamento e os nossos desejos do caminho e os deixamos actuar por conta própria.”³⁵

Fluxus

A meados da década de 1950, John Cage começa a leccionar a disciplina de “Composição Experimental” na New School of Social Research, em Nova Iorque, através da qual se torna uma figura central para diversos artistas, nomeadamente aqueles que viriam a formar o *Fluxus*. Embora complexo e difícil de definir este “movimento internacional”³⁶ é comumente relacionado com “um paradigma interactivo de produção artística”³⁷ baseado na criação de “eventos”. Estes consistiam uma espécie de registos operativos situados entre a *performance* teatral e *performance* musical, constituídos por um número limitado de acções simples e intimamente relacionadas com a vida quotidiana, que pretendiam chamar a atenção do espectador para objectos banais usados diariamente.

32. *ibid*

33. CAGE, John, “Experimental Music”, in *Silence*, Middletown: Wesleyan University Press, 1973, p. 12

34. *ibidem*

35. CAGE, John, “Experimental Music”, in *Silence*, Middletown: Wesleyan University Press, 1973, p. 12

36. O artista George Brecht, escreveu no jornal *Fluxus*, em 1964, que “o mal entendido parece vir da comparação entre o *Fluxus* e movimentos ou grupos, nos quais os indivíduos parecem ter algum princípio em comum, ou um acordo sobre um programa.”; BRECHT, George, “Something about Fluxus”, *Fluxus Newspaper*, no. 4 (1964)

37. JOSELIT, David, *American Art Since 1945*, London: Thames & Hudson, 2003, p. 117

O nome *Fluxus* foi, segundo o artista fundador George Maciunas (1931-1978), encontrado espetando uma faca no dicionário de latim. “Fluere” ou “fluir” determina a própria caracterização dos “eventos” criados pelo grupo enquanto resultados de uma constante mudança. A sua constituição pretendia-se aberta ao acaso e aproximava-se, deste modo, dos processos que compunham a música de Cage. Segundo o compositor, ao contrário de uma estrutura ou um objecto, um *processo* é algo indefinido, pois não sabemos quais os seus limites, quando começa ou quando acaba, apenas que muda. Cage acrescenta ainda que podendo os processos “incluir objectos (ser análogos, ou seja, ao ambiente), nós vemos que não há limites. Já há algum tempo que prefiro processos a objectos apenas por esta razão: os processos não excluem os objectos.”³⁸

O grupo *Fluxus* foi, talvez, o primeiro projecto cultural no pós-guerra a reconhecer que estas construções colectivas de identidade e relações sociais que se processam indefinidamente, “são agora especialmente e universalmente mediadas através de objectos de consumo reificados, e que esta sistemática aniquilação de formas subjectivas convencionais necessitava de uma articulação estética igualmente reificada e internacionalmente disseminada.”³⁹

A primeira série de eventos internacionais foi organizada por Maciunas, em 1961, na cidade de Wiesbaden, na Alemanha de leste, onde, entre outros artistas, esteve presente Nam June Paik (1932-2006) que desempenhou a “Composição 1960 #10” escrita por La Monte Young e no qual este último estipulava: “desenha uma linha recta/ e segue-a”. O artista coreano é, na opinião do historiador e crítico americano David Joselit, o artista que melhor une as duas principais estratégias do “movimento” Fluxus: “objectos reenquadrados como eventos e redes de circulação incorporadas dentro da obra de arte.”⁴⁰

Prepared Televisions

Paik estudou música desde muito cedo, graduando-se em História da Música, em 1956, na Universidade de Tóquio, ao completar a dissertação final sobre Schoenberg. Um ano depois conheceu Cage e o compositor alemão Karlheinz Stockhausen no Curso Internacional de Verão para Nova Música, em Darmstadt, na Alemanha e tornou-se assistente deste último, durante dois anos, no núcleo de pesquisa do Estúdio de Música Electrónica da televisão alemã Westdeutscher Rundfunk (WDR), em Colónia, juntando-se a Wolf Vostell. Paik inicia, então, a sua actividade artística neste contexto, focando-se na produção de “composições musicais enquanto sequências de eventos que se desenrolavam

38. CAGE, John, “The Future of Music”, in *Empty Words: Writings '73-'78 by John Cage*, Hanover: Wesleyan University Press, 1981, pp. 178 - 179

39. FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D., *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, Thames & Hudson, 2005, p. 459

40. JOSELIT, David, *op. cit.*, p. 125

ao longo do tempo: as suas notas mapeavam acções em função de tons.”⁴¹ A ideia de composição musical enquanto *performance* foi extremamente desenvolvida pelo artista, através da qual Paik explorava as capacidades sonoras de instrumentos clássicos, como é o caso do violino em “Violin to be Dragged in the Street” (1961). Pela mesma altura, o artista começou também a experimentar processos tecnológicos nas suas *performances*, arranhando e partindo discos de vinil e gerando, com isso, uma série de efeitos sonoros inesperados que o aproximavam do trabalho de Cage e, por consequência, de Duchamp, nos quais o *acaso* estava na base da criação artística.

Mais tarde, esta última fase criativa desenvolvida no âmbito da música, levou Paik a aproximar-se de outras áreas de experimentação científica, nomeadamente no campo da televisão.

Em simultâneo com outros artistas, como Lucio Fontana e Wolf Vostell, Paik começou a interessar-se pelo *mass media* no final dos anos de 1950, tendo decidido, pouco tempo depois, concentrar-se especificamente no estudo e exploração da tecnologia televisiva enquanto suporte do seu trabalho.

Sendo considerado o primeiro *mass media*, isto é, o *media* a ser distribuído ao maior número de pessoas ao mesmo tempo, a televisão constitui também em si a maior rede de consumo alguma vez conseguida pela rádio e o jornal juntos. Ao ser criada com o intuito de ser usada em privado, no espaço doméstico, a televisão é aparentemente pensada para o indivíduo. No entanto, sendo igualmente celebrada pela capacidade tecnológica em difundir imagem e som para vários receptores em simultâneo, a televisão teve também de contemplar na sua criação a quantidade de indivíduos que poderiam estar, ao mesmo tempo, a usufruir desses mesmos receptores. Por este motivo, a televisão tornou-se num *mass média* para o qual o indivíduo é uma imagem de consumo, um produto idealizado pelas corporações que suportam e manipulam a instituição televisiva, cujo mais precioso interesse reside na participação passiva individual do espectador, ao accionar o televisor:

“Aqueles envolvidos no planeamento do desenvolvimento comercial da televisão – os fabricantes electrónicos e as emissoras comerciais – definiram-na simultaneamente como um produto de consumo para a casa e uma vitrina audiovisual para publicitários de bens de consumo.”⁴²

Para que esta dupla função mediática motivada pela circulação de capital se torne eficaz, ela realiza-se num circuito fechado no qual a comunicação é reduzida apenas a um sentido: da televisão para o espectador ou da instituição para o indivíduo, impedindo qualquer tipo de resposta por parte de quem recebe. Tal como David Joselit observa, “o ciclo de *feedback*

41. HANHARDT, John, “Chance in a lifetime: John G. Hanhardt on Nam June Paik”, *Artforum*, 2006

42. BODDY, William, *Fifties Television. The Industry and Its Critics*, Urbana: University of Illinois Press, 1990, p. 20

original dentro da televisão comercial é então aquele estabelecido entre rede e mercadoria, os quais estão trancados juntos num ciclo perpétuo de permissão mútua.”⁴³

A ideia da televisão enquanto *media* informativo é um equívoco, pois a sua estrutura é composta por uma contínua selecção – censura, conservação, “musificação” - de imagens. A “ecologia das imagens” de que nos fala Joselit, em *Feedback: Television Against Democracy*, partindo da análise ao livro *On Photography* de Susan Sontag, explica isso mesmo:

“... por muito que a proposta geral de Sontag seja inspiradora, a sua prescrição específica – ‘o remédio conservadorista’ – é preocupante. Conservar florestas, rios ou espécies em perigo é preservar recursos limitados e esgotáveis, mas conservar imagens, ‘um recurso ilimitado’, leva, em última análise, à censura ou *musificação*, os quais eram ambos comuns durante a segunda metade do século vinte.”⁴⁴

Contraponto esta situação, Paik vai então desenvolver a sua obra baseando-se na exploração tecnológica do televisor, com o intuito de estabelecer algum tipo de *feedback* defendendo, em simultâneo, a proliferação de imagens em vez da sua conservação. As primeiras experiências com imagem electrónica, que, muito concretamente, constituem o início da arte vídeo, são, tal como observa Françoise Parfait, “gestos de *desfiguração*”.⁴⁵ Em comum com os dois autores citados anteriormente, também Paik procurou de algum modo intervir na estética construtiva da televisão, distorcendo-a de diferentes maneiras.



Fig. 2: Nam June Paik, “Exposition of Music, Electronic Television”, 1963



Fig. 3: Nam June Paik, “Participation TV”, 1963

Em 1963, o artista organiza a sua primeira exposição individual, intitulada “Exposição de Música. Televisão Electrónica”, na Galeria Parnass, em Wuppertal, na Alemanha, onde mostra os seus primeiros trabalhos com televisores. A exposição estendeu-se por várias salas da galeria, onde Paik distribuiu quatro pianos (três dos quais “pianos preparados”), rádios, uma boneca desmembrada, uma cabeça de vaca embalsamada, e treze televisores todos instalados no chão na “sala do jardim” (*garden room*) situada no rés-do-chão, com acesso directo ao hall de entrada, onde se situavam os pianos.

Durante o período de abertura da exposição, todos os televisores estavam ligados mas nenhum deles transmitia uma imagem que habitualmente se reconhece como própria do aparelho de emissão. Segundo Edith Decker-Phillips, o espectador era confrontado com

43. JOSELIT, David, *Feedback: Television Against Democracy*, The MIT Press, Cambridge, 2007, p. 17

44. JOSELIT, David, *op. cit.* p. 45

45. PARFAIT, Françoise, *Video: Un Art Contemporain*, Paris: Regard, 2001, p. 21

um conjunto de receptores ligados no mesmo programa, mas todos submetidos a diversos tipos de intervenções ao nível da imagem, as quais se podiam organizar em três diferentes categorias: os sinais [eléctricos] eram torcidos em padrões abstractos através de mudanças no circuito interno (como é o caso de “Zen for TV”⁴⁶); *medias* externos como o rádio ou *audiotape* eram ligados ao sinal de televisão para o distorcer, e as TVs eram alteradas de forma a que os visitantes pudessem manipular a imagem no ecrã.⁴⁷

A possibilidade de participar na distorção da imagem através das peças que integravam estas duas últimas categorias, constituiu, talvez, a característica mais fascinante sobre a exposição. Se, por um lado a deformação era controlada e modificada consoante o volume sonoro do rádio, por outro a imagem podia ser manipulada produzindo ruído para um microfone, como em “Participation TV” (1963). Quando em utilização, o sistema tecnológico criado para esta obra transformava a imagem do televisor numa espécie de turbilhão de linhas luminosas que aumentava consoante o som produzido e criava uma infinidade de formações lineares diversas, as quais não pareciam nunca repetir-se ou aparecer de forma premeditada. Dieter Daniels nota que “a ideia que está na base de ‘Participation TV’, a qual permite aos espectadores participar activamente em vez de permanecerem consumidores passivos, antecipa a discussão corrente sobre a interactividade e multimédia enquanto *mass medias* do século vinte e um.”⁴⁸

O envolvimento do espectador na produção artística era uma das principais premissas do grupo *Fluxus* o que, conseqüentemente, se traduziu na obra desenvolvida por Paik. Esta característica tem, no entanto, as suas raízes não só no trabalho de Cage, como referi anteriormente, mas mais especificamente em Duchamp. Em “O Acto Criativo”, escrito em 1957, o artista francês considera haver dois factores importantes para a criação artística: o artista e o espectador, “o qual mais tarde se torna a posteridade”⁴⁹:

“O acto criativo não é executado apenas pelo artista, o espectador põe a obra em contacto com o mundo externo decifrando e interpretando as suas qualificações e adicionando, então, a sua contribuição ao acto criativo. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá um veredicto final e por vezes reabilita artistas esquecidos.”⁵⁰

Para que fosse possível ver algum tipo de imagem nos televisores, o horário de abertura da exposição tinha que coincidir com o horário da emissão televisiva comercial que, na época, eram apenas algumas horas durante a tarde. Este pormenor mostrava, segundo

46. Consultar descrição em Glossário final.

47. AMMER, Manuela, “In engineering there is always the other – The Other. Nam June Paik’s Television Environment in *Exposition of Music. Electronic Television*, Galerie Parnass, Wuppertal, 1963”, in *Nam June Paik – Exposition of Music, Electronic Television: Revisited*, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2009, pp. 64-65

48. DANIELS, Dieter, “Television – Art or Anti-Art?: Conflict and Cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s”, *Media Art Net*, 2004 (disponível em: http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/massmedia/)

49. DUCHAMP, Marcel, “The Creative Act”, in LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, New York: Paraphic Books, 1959

50. *ibidem*

Daniels, “o quão importante estas experiências, dificilmente reconhecidas pelos visitantes e a imprensa, eram para Paik.”⁵¹ Na extensa análise que faz da sala dos televisores (*tv room*), Manuela Ammer afirma que “sem qualquer dúvida, Paik acolheu as implicações do seu comportamento desrespeitoso perante as imagens das autoridades políticas e sociais que foram transmitidas na televisão.”⁵² Em “AFTERLUDE to the Exposition of EXPERIMENTAL TELEVISION”, Paik refere:

“Eu utilizei intensamente a transmissão em directo do programa normal, o qual é o evento óptico e semântico mais variável nos anos de 1960. A beleza do Kennedy distorcido é diferente da beleza de um herói de futebol, ou nem sempre de uma tonta mulher apresentadora.”⁵³

Tendo conhecimento do envolvimento do Estado na escolha da programação que constituía tal transmissão e corrompendo com a imagem e som recebidos, o artista estava, conscientemente, a intervir no poder de escolha das autoridades políticas e sociais. Ammer observa ainda que “as imagens distorcidas podem ser lidas como metáforas da distorção dos factos e a falsificação da realidade pelas redes de televisão estatais.”⁵⁴

A participação voluntária e individual permitida por estas obras num sistema aparentemente fechado à interacção do espectador surgiu, em parte, do trabalho que Paik foi desenvolvendo na área da música e da *performance*, e o qual Cage designou de “música visual”.⁵⁵ Os pianos preparados (*prepared pianos*) que, em conjunto com outros instrumentos sonoros criados pelo artista, constituíam a “Exposição de Música”, mostravam a importância e a presença das ideias desenvolvidas pelo compositor, tanto em eventos espontâneos, como na própria produção criativa da obra de Paik. No ensaio “AFTERLUDE to the Exposition of EXPERIMENTAL TELEVISION” o mesmo aborda a relação entre o conceito de *indeterminação* e a composição musical, já anteriormente desenvolvida por Cage, e explica:

“... como o próximo passo em direcção a uma maior indeterminação, eu queria deixar a audiência (ou congregação, neste caso) actuar e experimentar por ela mesma. Assim, eu desisti da performance musical. Eu expus a música. Eu fiz vários tipos de instrumentos musicais, objectos sonoros, para os expor numa sala para que a congregação pudesse experimentá-los como quisessem. Eu não sou mais um cozinheiro (compositor), mas um *feinkasthandler* [ou fornecedor] (um proprietário de artigos já preparados).”⁵⁶

Já no ensaio “AFTERLUDE to the Exposition of EXPERIMENTAL TELEVISION”, o autor estabelece uma analogia entre o mesmo conceito e a natureza, e afirma: “a minha TV

51. DANIELS, Dieter, *op. cit.*

52. AMMER, Manuela, *op. cit.* p. 67

53. PAIK, Nam June, “AFTERLUDE to the Exposition of EXPERIMENTAL TELEVISION”, *Fluxus cc five Three* (1964)

54. AMMER, Manuela, *op. cit.* p. 67

55. John Cage, in “The Electronic Super Highway: Nam June Paik in the 90s”, Ohio: Carl Solway Gallery/Exhibition Management, 1996, 1 VHS c/cor e som. (aprox. 40”) A maioria das performances desenvolvidas por Paik nesta altura, tiveram a colaboração da celista norte-americana Chalotte Moorman como em “TV Bra For Living Sculpture” (1969).

56. PAIK, Nam June, “AFTERLUDE to the Exposition of EXPERIMENTAL TELEVISION”, *Fluxus cc five Three*, 1964

experimental é/ nem sempre interessante/ mas/ nem sempre desinteressante/ tal como a natureza, que é bela/ não porque muda de um modo bonito,/ mas simplesmente porque muda.”⁵⁷ Esta mudança constante a que Paik se refere é produzida pela participação activa – neste caso a possibilidade de resposta (*feedback*) – do espectador no desenvolvimento da obra. A participação da audiência não pode ser controlada se não apenas recebida e introduzida na própria composição da obra, seja no caso da música ou no caso da televisão. Paik nota ainda que “INDETERMINISMO e VARIABILIDADE é exactamente o parâmetro subdesenvolvido na arte óptica, embora este tenha sido o problema principal em música nos últimos dez anos.”⁵⁸

Mais tarde, a proliferação de imagens originada pela intervenção do artista no sistema funcional do televisor é maximizada pelo Sintetizador Vídeo desenvolvido por Paik em colaboração com o engenheiro japonês Shuya Abe, e completado em 1969. O sintetizador consistia num aparelho que tinha a capacidade de deformar o sinal televisivo comercial em infinitos padrões de cores e formas. Joselit compara-o com um vírus que “quando entra num sistema ecológico, como o corpo [humano], bloqueia canais existentes e abre outros novos.”⁵⁹ No manifesto para Paik/Abe Synthesizer o artista explica:

“... isto irá permitir-nos dar forma à tela do ecrã de TV/ tão precisamente como Leonardo/ tão livremente como Picasso/ tão coloridamente como Renoir/ tão profundamente como Mondrian/ tão violentamente como Pollock e tão liricamente como Jasper Johns.”⁶⁰

A ecologia de imagens que estrutura o sistema informativo do primeiro *mass media* e estabelece a convencional ligação entre a rede (“network”) e mercadoria (“commodity”) é, então, aqui quebrada pelo vírus. “A manipulação de Paik sobre as linhas de scan da televisão, interrompe a natureza de objectividade nas suas próprias raízes ao infectar as mercadorias com um movimento instável, e reintroduzindo assim o princípio transitivo da rede para a aparente estabilidade da mercadoria.”⁶¹ Ou seja, ao ser corrompida, a imagem que reside na rede comercial televisiva e que dá forma aos produtos, incitando o consumo passivo do indivíduo, deixa de fazer efeito. A sua produção torna-se ininterrupta e infinitamente original e ocasional, pelo que adquire uma “estética viral”⁶² também ela *indiferente* e, portanto, dificilmente consumível. Ela liberta-se da sua função de “entretêr”⁶³ para se transformar numa espécie de “padrão dançante”⁶⁴ (*dancing pattern*) em cujos

57. *ibidem*

58. *ibidem*

59. JOSELIT, David, “Feedback: Television Against Democracy”, Cambridge: The MIT Press, 2007, p. 50

60. PAIK, Nam June, “Paik/Abe Synthesizer”, 1969 (disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de>)

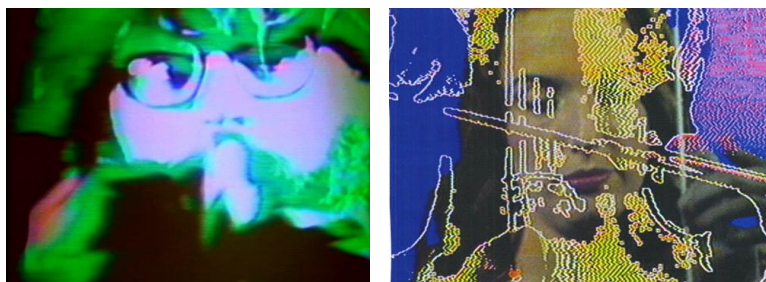
61. JOSELIT, David, *op. cit.*, p. 50

62. JOSELIT, David, *op. cit.* p. 48

63. De “entertainment”; conceito desenvolvido no Capítulo 4: “A Importância do Televisor e do Monitor para a Constituição da Obra de Arte”.

64. JOSELIT, David, *op. cit.* p. 63

vários elementos – linhas, cores e manchas – estão em constante movimento e mudança, não chegando nunca a regressar ao seu estado objectivo.



Figs. 4 e 5: Nam June Paik, “Global Groove”, 1973

Numa entrevista com o artista Jud Yalkut, Paik refere que um dos mais importantes problemas a resolver era o modo como obter variabilidade sem perder intensidade, atribuindo essa competência à filosofia Zen:

“O mestre Zen visa também uma espécie de calma ou êxtase calmo, mas um externo e prolongado, sem aumento, clímax, catarse – as causas de desilusão, ilusão, erro e decepção. Assim [os mestres] dizem que o amor é tão mau como o ódio. Eles treinam-se para diminuir o nível e balançar as amplitudes e frequências do seu amor, ódio e vida. Zen requer treino intensivo... Quem está treinado consegue suportar melhor o tédio. Eu admiro a “Music of Changes” acima de tudo porque é a composição mais entediante de Cage.”⁶⁵

A relação entre a filosofia Zen e a transformação criativa da televisão aponta a importância da “Estética da Indiferença” no desenvolvimento artístico, nomeadamente no contexto primário da arte vídeo. Tal como Roth afirma, “a Estética da Indiferença” foi o modelo mais potente e perigoso para os anos de 1960; ela defendia a neutralidade do sentimento e a recusa do compromisso num período que, de outro modo, poderia ter produzido uma arte de paixão e comprometimento.”⁶⁶ Estes últimos sentimentos que Roth menciona são, contudo, continuamente produzidos pela indústria televisiva exactamente com o objectivo de manter a atenção e o consumo individual do espectador. Uma vez anulados, esses sentimentos são substituídos por um crescente aborrecimento e é então a partir desta situação que a obra de arte se revela dinamizadora, na medida em que confronta o espectador com outras possibilidades, particularmente a de não se querer comprometer com a imagem que lhe é “vendida”.⁶⁷

tv readymade

65. PAIK, Nam June, Jud Yalkut “We are in Open Circuits”, 1969 (Disponível em: <http://www.eai.org>)

66. ROTH, Moira, *op. cit.*

67. “o milagre *televisual* é que nós crescemos para adorar a nossa disciplina enquanto consumidores e para falhar o mundo vivo das coisas enquanto mundo social, até democrático, no qual nós “votamos” nas nossas preferências ao compra-las.” JOSELIT, David, *op. cit.*

Quando numa entrevista com Calvin Tomkins, Paik afirma “eu torno a tecnologia ridícula”⁶⁸, o artista não estava apenas a referir-se à sua primeira peça robotizada⁶⁹ mas ao efeito que a interferência da sua obra provoca nos objectivos e interesses económicos, sociais e políticos no uso da tecnologia. Pois, ao remodelar as suas funções primárias através de um “simples” gesto de intervenção, Paik coloca em causa o próprio sistema tecnológico objectivo e tudo aquilo que ele estrutura, nomeadamente o sistema ecológico que controla e possibilita o fluxo de mercadoria.

Esta intervenção não tem senão as suas raízes no conceito de *readymade* introduzido por Duchamp. No nível mais básico, a exposição do televisor, ou seja, de um “objecto já-feito”, talvez não fosse possível se o artista francês não tivesse desenvolvido essa ideia 50 anos antes. No entanto, à semelhança de Cage, a intervenção de Paik também não se esgota na repetição de uma acção, mas reinventa-a a partir de um novo contexto. Se, por um lado o compositor compreendeu na produção natural de sons, seja através do silêncio seja a partir de um processo casual, uma saída para a produção musical fora dos limites de composição clássicos, por outro o artista entendeu na exploração tecnológica do televisor um escape ao sistema capitalista que domina toda e qualquer emissão comercial de televisão (*TV broadcast*).

“Após Marcel Duchamp e John Cage não havia muitas alternativas. Jasper Johns era um génio. Toda a gente fazia colagens usando objectos já-feitos mas Johns pintou uma pintura de um *readymade* com a sua mão, inserindo-se ele também. Ele fez uma pequena variação. As suas latas de cerveja Ballantine eram moldadas e não exactamente a cerveja Ballantine. Ele não estava a pintar as latas reais. Esse era uma maneira na altura de fugir ao culto impossível do *readymade*, de Duchamp. Para mim, eu pensava que quando fosse para a realidade, eu usaria a minha cabeça para ir mais longe. Eu iria estudar como [a televisão] era concebida e descobri que era feita de electrões e protões directamente. Então, eu posso ter a realidade dos *readymades*, realidade espiritual e realidade científica.”⁷⁰

Esta realidade a que Paik se refere é uma representação institucionalizada, uma ideia do real construída segundo certos parâmetros que definem critérios de “gosto” e qualidade. Se no contexto artístico do início do séc. XX ela era estruturada dentro dos limites definidos pelas vanguardas⁷¹, no contexto social do pós-guerra a ideia do real passa a ser desenvolvida pela imagem que ocupa a televisão. Não se trata, portanto, de produzir mais *readymades* (“the impossible cult of Duchamp”), acabando eventualmente por anular o seu efeito dinamizador, mas sim, de reinventar a sua composição para que esse efeito não se esgote. Tal como Joselit observa, “Paik entendeu que a radicalidade da invenção de

68. PAIK, Nam June, “Nam June Paik: Edited for Television”, mini documentário produzido para o canal WNET (1975)

69. “Robot K-456” (1964), é considerado o primeiro robot construído no âmbito artístico. Esta obra resultou de uma colaboração entre Paik e Shuya Abe e foi produzida no Japão e transferida para os EUA no ano seguinte. As imagens inseridas no documentário são de 1965 e mostram o robot em utilização numa rua em Nova Iorque.

70. Nam June Paik em entrevista com Nancy Miller citada em JOSELIT, David, op. cit., pp. 50-51

71. Nomeadamente do Cubismo e do Dadaísmo, regularmente atribuídos a Duchamp e que nos quais o mesmo sempre se recusou a participar pois recusava qualquer tipo de critério de qualidade estético ou temático que definiam o “gosto” que estava na base da produção e pensamento artístico.

Duchamp não estava em incorporar objectos produzidos em massa na arte, mas em produzir um objecto paradoxal preso numa oscilação perpétua entre o seu *status* enquanto coisa e o seu *status* enquanto signo – ou, dito de outro modo, em inalterar a crise epistémica entre mercadoria (“commodity”) e rede (“network”).”⁷²

Paik, à semelhança de Duchamp, parte da apresentação de “objectos já-feitos” e encontrados casualmente⁷³ para intervir nas suas funções pré-definidas. Ao descobrir como corromper com o sistema televisivo a partir do televisor, Paik “modestamente sugeriu que qualquer pessoa que ouse, pode intervir na economia corporacional de informação mesmo apenas encravando as suas mensagens e transpondo-as como um modo diferente de comunicação baseado num tipo diferente de eloquência.”⁷⁴ Tal como “Fonte”, também os “televisores preparados” determinam uma ruptura nas convenções tecnológicas instituídas libertando, por um lado o espectador da sua condição passiva e, por outro a produção contínua de imagens. “A destabilização do equilíbrio entre mercadoria e rede, o qual é fundamental para a televisão comercial, coloca a estética viral de Paik enquadrada na tradição de *readymade*.”⁷⁵

A indiferença estética que caracteriza a transformação da imagem electrónica destes televisores destrói a incoerência entre os objectos e a suas definições textuais, a qual estrutura a representação da realidade. “A televisão é [portanto] a herdeira legítima do *readymade*”⁷⁶, como afirma Joselit. À semelhança de Duchamp, também ela explora essa estranha desconexão entre o aspecto visual do objecto e a sua descrição textual.⁷⁷

No “padrão dançante” mercadoria e rede são o mesmo, pelo que o conteúdo de significado que justifica a sua existência é destruído. A partir daqui, a imagem torna-se inútil pois deixa de poder comunicar, anunciando, assim, o poder da “indiferença” na produção tecnológica. Através da sua obra, Paik mostra-nos que a importância da imagem não reside na sua construção mas em ser um recurso inteiramente inesgotável.

Neste sentido, os televisores preparados, tanto impulsionaram a crescente relação entre arte e tecnologia, como abriram novos caminhos na exploração de detalhes normalmente considerados secundários, como é o caso do papel do espectador no desenvolvimento da obra de arte.

Aparentemente alheia a estas transformações, a arte vídeo tem nelas o seu início, pelo que muito rapidamente as mobilizou tornando-se, tal como Paik refere, no principal reflexo do efeito *readymade*: “Marcel Duchamp fez tudo excepto vídeo. Ele criou uma grande entrada e uma saída muito pequena. Essa saída é o vídeo. É por aí que tu podes

72. JOSELIT, David, *op. cit.*, p. 51

73. Muito provavelmente, Paik teve de escolher os televisores consoante o seu preço e capacidade tecnológica, embora nenhum desses aspectos esteja relacionado com a questão estética do objecto.

74. JOSELIT, David, “American Art Since 1945”, London: Thames and Hudson, 2003, p.126

75. JOSELIT, David, “Feedback: Television Against Democracy”, The MIT Press, Cambridge, 2007, p. 50

76. JOSELIT, David, *op. cit.* p. 52

77. A artista americana Dara Birnbaum, da qual falarei no Capítulo 4, explora esse facto na obra “Lesson Plans (To Keep the Revolution Alive)”, 1977.

existir Marcel Duchamp.”⁷⁸ Não é, de facto, por acaso que enquanto elemento base da estrutura que comporta a contínua selecção de imagens, o desenvolvimento e exploração do vídeo teve o seu mais legítimo ponto de comparação na emissão televisiva. A influência da obra de Paik no desenvolvimento do novo *media* reside no facto de representar o mais consciente reflexo de que o acto criativo não é dependente de nada a não ser do real e que a sua dificuldade processual não reside na técnica mas antes na compreensão da realidade como um resultado natural e, por isso, *indiferente*, no qual tudo é passível de acontecer e de se transformar.

78. JOSELIT, David, op. cit., p. 60

3. Espectador e Monitor em Espaço de *Performance*

“Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espectáculos. Tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação”.

Guy Debord¹

teatralidade

No ensaio “Specific Objects” (*Arts Yearbook*, 1965), Donald Judd (1928-1994), um dos pioneiros do “Movimento Minimalista”², reflecte sobre o “novo trabalho tridimensional”, a desenvolver-se dentro do contexto artístico, como alternativa à prática da pintura e da escultura. Ao longo do ensaio, Judd, distingue a nova “escultura” por esta compreender objectos que ultrapassam os limites da tela e do plinto e que, mais concretamente, se aproximam do espectador.³

Com raízes na obra pictórica desenvolvida por diversos autores como Yves Klein, Ad Reinhardt, Frank Stella e Barnett Newman⁴, que se opuseram à estética expressiva e emotiva do gesto autobiográfico dominante nas pinturas dos Expressionistas Abstractos, os minimalistas, como Judd, Carl André (1935), Dan Flavin (1933-1996) e Robert Morris (1931), determinaram uma ruptura com o *espaço ilusório*⁵ intrínseco ao plano da tela, e, afirmando uma nova tendência artística fora dos parâmetros das práticas existentes,⁶ estabeleceram uma relação com o *espaço real*⁷ de exposição.

O Minimalismo caracterizou-se sobretudo pela simplicidade e especificidade do objecto artístico, estando ambas as características relacionadas com a própria percepção da obra. Neste sentido, Alexander Alberro, observa que, embora Judd rejeitasse os pressupostos metafísicos do crítico de arte americano Clement Greenberg sobre a pintura modernista, existem algumas semelhanças na forma como ambos analisam a obra de arte.⁸ Segundo Alberro, a concepção das peças minimalistas era pensada para que fossem compreendidas instantaneamente, aproximando-se assim da ideia de Greenberg sobre “a pintura enquanto um meio baseado não nas propriedades físicas do seu suporte mas na natureza

1. DEBORD, Guy, *Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Edições Antipáticas, 2010, p. 8

2. No ensaio, Judd começa por analisar que, devido à generalidade e escassez dos aspectos em comum do “novo trabalho tridimensional”, este nunca poderia constituir um movimento, escola ou estilo.

3. Rosalind Krauss, afirma que a escultura – “uma categoria historicamente delimitada” – é uma “representação comemorativa”, pois a sua lógica é inseparável da lógica do monumento. A figuração e verticalidade das esculturas relaciona-se com a sua lógica de representação, para a qual o plinto que suporta a escultura tem uma função importante, pois “serve de intermediário entre a localização real e o signo representacional”. KRAUSS, Rosalind, “Sculpture in the Expanded Field”, in *October*, Vol. 8 (1976), pp. 30-40.

4. Segundo Judd, embora o Minimalismo seja normalmente identificado com a escultura, “o novo trabalho tridimensional aproxima-se mais da pintura.” JUDD, Donald, “Specific Objects”, in *Arts Yearbook*, nº 8, (1965), pp. 74-82

5. Segundo Judd, o espaço pictórico - “space in and around marks and colors” - representa um problema pois remete para um espaço ilusório e literal relacionado principalmente com a arte europeia. *idem*

6. Logo no início do ensaio, Judd afirma: “Metade ou mais dos melhores novos trabalhos dos últimos anos não tem sido nem pintura nem escultura.” *idem*

7. Judd compara o espaço real com o espaço tridimensional: “Três dimensões é o *espaço real*.”, *idem*

8. ALBERRO, Alexander, “Structure as content: Dan Graham’s Schema (March 1996) and the Emergence of Conceptual Art”, in cat. *Dan Graham*, coord. Francisco Rei, Santiago de Compostela: CGAC, 1997

específica da sua experiência perceptual, quando em confronto com o espectador.”⁹ Alberro conclui, portanto, que a teoria de arte segundo Judd, pode ser interpretada como uma tentativa em articular o próximo passo lógico na continuação do Modernismo em vez de romper com este.

Embora Judd tenha pretendido afastar-se da tradição escultórica pela recusa do plinto¹⁰, os *objectos específicos* que produziu em nada se aproximam do espectador. A sua estética minimal consiste “na redução dos elementos constituintes do objecto até ao nível onde tudo conecta claramente à sua forma unitária”¹¹ e anula qualquer tipo de composição. As peças são fabricadas industrialmente para evitar a marca autoral, pois “nada dentro da esfera do autor – as suas intenções ou sentimentos – se considera importante para a garantia do significado da obra; esse significado é dependente da relação entre o trabalho e a audiência no espaço público.”¹²

Neste Sentido, o crítico e ensaísta inglês Kenneth Baker refere que as “esculturas” de Judd, quando em exposição, transmitem a sensação ao espectador de estar a ver objectos industriais que existem apenas para serem contemplados. O que aparentemente poderia ser uma continuação das questões introduzidas por Duchamp ainda no início do séc. XX, revelou ser algo particularmente distinto. A repetição mimética compulsiva dos objectos, seja ao longo do plano horizontal (no pavimento), seja ao longo do plano vertical (parede), atribui à sua obra uma dimensão comercial¹³, substituindo a ideia do *readymade* por produto ou mercadoria. Segundo Baker, “a intensa consideração que Judd atribui à escala e ao número de peças para cada escultura, levanta a questão se ele reflecte [*à priori*] no número de esculturas que devem existir por sua ordem ou se ele as produz simplesmente de acordo com o que o mercado irá suportar.”¹⁴ Em qualquer um dos casos, o objecto específico demonstra estar em contradição consigo próprio ou com a imagem que o espectador formula sobre ele, pois, se por um lado ele é apresentado como um produto numa linha comercial, por outro ele é pensado para ser contemplado e não adquirido.

Já sobre “Equivalents I-VIII” (1966) de Carl André, constituída por oito peças formalmente diferentes mas equivalentes em estrutura (120 tijolos cada) e volumetria, Michael Archer repara numa aproximação real entre a obra de arte e o espectador, argumentando que os objectos estavam integrados numa composição espacial.¹⁵ Porém, também nesta obra as peças são dispostas pelo espaço de exposição apenas para serem

9. FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D., *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, Thames & Hudson, 2005, p. 442

10. “Ao levantar a base de tal representação para fora do campo do espaço real, o pedestal deste santuário tinha uma função liminar: ele estabelecia a natureza virtual e simbólica da representação, mesmo ao ligá-la fisicamente ao espaço real.”, *op. cit.* p.542

11. *op. cit.* p. 493

12. *op. cit.* p. 494

13. “Tal como outros artistas, ultrapassados por um grande sucesso, Judd também não encontrou maneira de proteger o estilo da sua arte de parecer o resultado de uma linha de produtos.”, BAKER, Kenneth, *Minimalism*, Abbeville Press Inc, 1988, p. 65

14. *ibidem*

15. Eram objectos “vistos não como algo à parte, mas como mais uma entidade nesse espaço físico.” ARCHER, Michael, *Art Since 1960*, London: Thames & Hudson, 2002, p. 53

vistas. Estes exemplos demonstram que a recusa do plinto não veio propriamente aproximar o espectador do objecto artístico, mas antes libertar a escultura da sua condição de monumento representativo para a colocar numa situação ambígua entre mercadoria e obra de arte.

Só mais tarde, em 1969, André procurou finalmente transcender essa separação através da instalação “37 Pieces of Work”, através da qual substitui parcialmente o acto da visão pelo tacto. Ocupando praticamente toda a área do átrio do Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova Iorque, a instalação foi organizada de forma a propor ao espectador pisar e andar sobre ela, sentindo a densidade particular de cada metal ao longo do percurso e obtendo assim uma experiência total da obra.

No artigo “Art and Objecthood” (1967), o crítico de arte americano Michael Fried (1939), atribui à “nova escultura” uma dimensão antropomórfica, devido à presença corporal que o objecto assume quando exposto. Dada a posição no espaço e as suas dimensões, as “esculturas” minimalistas parecem reconhecer a presença do espectador revelando a sua em oposição, num jogo de equilíbrio de formas constante. Deste modo, Fried coloca o Minimalismo no mesmo plano do teatro e afirma:

“O teatro e a teatralidade estão em guerra hoje¹⁶, não apenas com a pintura modernista (ou pintura e escultura modernistas), mas com a arte em si. O sucesso, até a sobrevivência das artes, tem vindo a depender cada vez mais na habilidade em derrotar o teatro. A arte degenera à medida que se aproxima da condição do teatro.”¹⁷

A principal razão pela qual Fried se opunha a teatralidade do Minimalismo relaciona-se com a diversidade de experiências que as “esculturas” podem proporcionar ao espectador. Ao contrário da pintura, que se apresenta como um todo em qualquer instante ou situação, possibilitando a sua percepção instantânea a partir do plano da imagem, a estética teatral, inerente à “escultura” minimalista, que viria a ser substituída pelo termo *instalação*¹⁸, veio, por sua vez, complexificar a relação entre espectador e obra de arte, cujo processo se dilui no tempo e o resultado nunca é totalmente determinado. Uma relação proposta pelo artista mas que requer a presença activa do espectador para ser progressivamente activada e desenvolvida.

É sobre esta relação especificamente teatral, condenada por Fried, que se vai desenvolver a produção artística nas décadas de 1960 e 1970 e dar origem a diversos trabalhos que vão desde *Performance*, *Happenings*, *Body Art* e Arte Vídeo.

16. Anos de 1960.

17. FRIED, Michael, “Art and Objecthood”, in *Artforum*, Vol. nº 10 (1967), pp. 12-23

18. No início dos anos 1960, as revistas de arte *Artforum*, *Arts Magazine* e *Studio Internacional* começaram a usar o termo “Instalação” para se referir à exposição e organização das “esculturas”, principalmente no âmbito do Minimalismo e da *Land Art*.

screen-reliant installations

Em 1975, a convite para integrar um programa de televisão sobre *Body Art*, Marina Abramovic (1946) deslocou-se até Amesterdão onde conheceu Ulay (Uwe Laysiepen, 1943) e com o qual, durante quase 20 anos, desenvolveu um extenso trabalho de *performance*, desafiando não só os limites do corpo enquanto objecto de trabalho/artístico, mas também, do espaço envolvente.

“Relation Work” (1976-1980), constituiu uma série de *performances*, nas quais os artistas usaram os seus corpos para explorar e testar limites físicos, mentais e psicológicos. Numa entrevista de 1978, os artistas definiram este projecto como “Arte Vital”, explicando que, por se sentirem em constante movimento, testando limites, correndo riscos e estando em contacto directo com outros corpos, encaravam a sua actividade artística como uma constante fonte energética e vitalícia.¹⁹



Fig. 6: Marina Abramovic e Ulay, “Imponderable”, 1977

“Imponderable”, uma das *performances* inserida na série “Relation Work”, foi apresentada, pela primeira vez,²⁰ durante o Festival de *Performance* de Bolonha, em 1977, no qual Abramovic e Ulay, decidiram reconstruir a entrada do Museu de Arte Moderna de Bolonha através dos seus corpos. O trabalho tinha como objectivo desafiar o visitante do museu a escolher entre participar na *performance*, enfrentando os artistas ao entrar no edifício, ou não participar e consequentemente não ir visitar o museu. Assim, o público era confrontado com a possibilidade de fazer parte do desenvolvimento do trabalho, deparando-se com uma experiência sensorial íntima e expondo-se a um efeito corporal delicado que alternava entre o mau estar e a própria sensibilização para o corpo quando em contacto com o outro. O espaço de passagem reformulado pelos artistas, tornou-se um “espaço de *performance*” no qual o espectador desempenhava um papel activo.

A mesma construção corporal aproxima-se fisicamente da entrada dos diversos corredores que Bruce Nauman (1941) construiu no início dos anos de 1970. Ainda em meados da década anterior, Nauman começou a trabalhar com o vídeo enquanto ferramenta de trabalho, com o qual gravava e estudava as *performances* que fazia dentro do seu estúdio. Só mais tarde, esse trabalho evoluiu para uma esfera pública, traduzida na construção de espaços de *performance* para serem activados pela presença e participação do espectador. A partir da instalação “Corridor Piece” (1969), Nauman avançou para as

19. KONTOVA, Helena, “Marina Abramovic e Ulay”, *Flash Art*, no.80-81, (1978)

20. A performance foi reactivada em 2010, durante a exposição retrospectiva da artista “Marina Abramovic: The Artist is Present”, no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova Iorque.

primeiras instalações multimédia: “Live/Taped Video Corridor”, (1969-70) e “Video Surveillance Piece: Public Room, Private Room” (1969-70).

Ambos os trabalhos são constituídos por um sistema de vigilância, composto por uma câmara e um monitor. Kate Mondloch apelidou estes trabalhos de “screen-reliant installations”²¹, pois são espaços onde, durante todo o percurso, o(s) ecrã(s) do(s) monitor(es) se relaciona(m) com o espectador, e vice-versa. A tridimensionalidade atribuída ao ecrã através da caixa do monitor, distingue estes trabalhos de “screen-based installations”, onde o ecrã assume a forma da superfície onde é projectado e se relaciona apenas com essa superfície.

Praticamente todas as peças que compõem as instalações multimédia obedecem à tradição do *readymade* por se tratarem de aparelhos industriais mas, ao mesmo tempo, afastam-se dela por serem objectos que necessitam da presença do espectador para serem activados: “nestes trabalhos inovadores, o contexto e a dinâmica contingente do espectador emergem como conteúdo.”²²

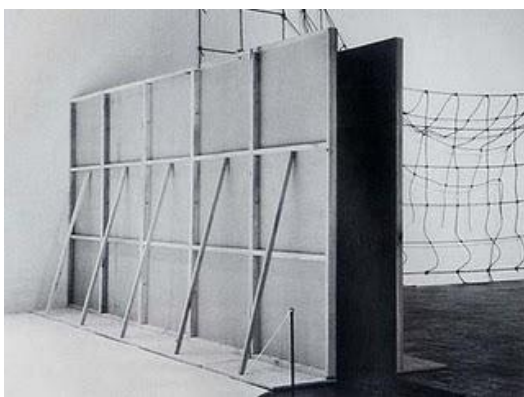


Fig. 7: Bruce Nauman, “Performance Corridor”, 1969



Fig. 8: Bruce Nauman, “Live/Taped Video Corridor”, 1970

“Live/Taped Video Corridor”, de Bruce Nauman, consiste num espaço de *performance* constituído por dois monitores empilhados e colocados no final de um longo e estreito corredor, composto por uma estrutura de madeira. À semelhança de “Imponderable”, a estreita passagem para esse espaço, criado pelo artista, obriga o espectador a escolher entre participar ou não na obra. Apesar da moldura dos corpos ter sido aqui substituída por duas placas em madeira, a estreita largura do corredor provoca também algum mau estar ao espectador, que, tal como acontece na *performance* de Abramovic e Ulay, fica com receio em tocar ou estar em contacto com a obra de arte.

Ao fundo do longo corredor, o monitor de baixo mostra um vídeo do interior do mesmo sem qualquer actividade e o monitor que está em cima mostra uma gravação também do interior do corredor mas em directo. Quando o espectador escolhe entrar no espaço de

21. MONDLOCH, Kate, *SCREENS – Viewing Media Installation Art*, London: University of Minnesota Press, 2010, p.64

22. *op. cit.* p. 3

performance, vê-se reflectido neste último monitor que emite a imagem gravada pela câmara, colocada na entrada do corredor. Assim, à medida que o espectador o percorre e se aproxima do monitor, afasta-se cada vez mais do ângulo de visão da câmara e a sua imagem, transmitida em directo, vai sendo cada vez mais pequena e pouco definida. Dito de outro modo, a imagem de si com que o espectador se confronta remete para o ponto de vista que reconhece quando olha outras pessoas.

sujeito-objecto



Fig. 9: Vito Acconci, “Following Piece”, 1969

O vídeo “Following Piece” (1969), de Vito Acconci (1940), é uma compilação de vários excertos gravados a diferentes horas durante um período de 23 dias, ao longo dos quais o artista seguiu pessoas escolhidas ao acaso em locais públicos de Nova Iorque. Neste trabalho, Acconci documentou, por um lado, excertos casuais da vida quotidiana e comportamentos sociais dentro da cidade e demonstrou, por outro, categorias dos *media* inseridos nos sistemas de videovigilância. A função da câmara colocada por Nauman no início do corredor, em “Live/Taped Video Corridor”, é semelhante à função desempenhada pela câmara que Acconci usa para o seu trabalho. Em ambos os casos, a imagem do espectador/actor é-nos apresentada do ponto de vista de outro que o vigia e denuncia uma crítica à proliferação dos sistemas de vigilância enquanto meios para exercer controlo sobre a sociedade.

Na obra *Vigiar e Punir: O Nascimento da Prisão*, o filósofo francês Michel Foucault examina os mecanismos sociais e teóricos que sustentam as mudanças nos sistemas prisionais a partir do séc. XVII. Ao longo do livro, Foucault associa essas alterações a diferentes tipos de sociedade. A Sociedade Disciplinar, localizada entre o séc. XVIII e o início do séc. XX, veio substituir a Sociedade Soberana, na qual o poder de vigiar e condenar o indivíduo, estava concentrado numa só pessoa – o rei ou soberano. A reforma e reorganização do sistema jurídico Europeu no final do séc. XVIII, proporcionou o aparecimento da prisão como forma de castigo, aliada ao desenvolvimento e instituição da disciplina no indivíduo. Como exemplo de estudo, Foucault analisa o Panóptico, desenhado pelo filósofo inglês Jeremy Bentham, que consiste num modelo de arquitectura prisional, constituído por um edifício circular e uma torre de controlo construída ao centro. O edifício é dividido por celas ou salas, cada uma com duas aberturas opostas: uma para o interior com vista para a torre e outra para o exterior. A torre central é habitada por um vigilante que tem o dever de controlar o comportamento daquele que se encontra dentro do edifício. O principal objectivo do Panóptico é a constante observação ou a transmissão

da sensação de se ser constantemente observado. Aquele que poderá estar sobre observação, disciplina os seus actos para não ser punido. O autor observa então que, a disciplina imposta através de mecanismos psicológicos de poder desenvolve uma nova política do corpo que se reflecte na estrutura das instituições modernas. As sociedades disciplinares iniciaram uma organização baseada em espaços fechados distintos pelo sistema jurídico de cada um - família, escola, quartel, fábrica, por vezes o hospital e talvez a prisão - ao longo dos quais o indivíduo conclui as várias etapas da sua vida e se vai instituindo na sociedade.

Porém, como Gilles Deleuze afirma no seu ensaio “Post Scriptum sur les Sociétés du Contrôle”, de 1990, a disciplina entrou em crise em favor de novas forças que se foram estabelecendo e levaram à 2ª Guerra Mundial, fazendo desaparecer a Sociedade Disciplinar. O termo “controlo”, foi proposto pelo escritor William Burroughs para definir o novo tipo de sociedade que Deleuze analisa ao longo do ensaio e que se instituiu na segunda metade do séc. XX.

Segundo Burroughs, é necessário tempo para exercer controlo sobre algo ou alguém, pois a sua aplicação depende de uma oposição ou de apoio. Assim, a instalação compulsiva e desorganizada de aparelhos de vigilância à mercê do indivíduo, tende a construir sistemas de controlo vulneráveis pois a sua constante criação e instalação representa um meio de protecção contra outros sistemas de controlo já instituídos. O poder de controlar está relacionado com o poder económico de quem controla. Em “The Limits of Control”, Burroughs conclui que “os mais ricos são certamente os grupos mais poderosos, pois estão na posição de controlar e manipular toda a economia.”²³ A disciplina é assim induzida consoante aquele ou aquilo que controla, reflectindo-se na desintegração das instituições estabelecidas pela Sociedade Disciplinar. Deleuze afirma que, na Sociedade de Controlo, “a família, a escola, o exército, a fábrica não são mais espaços analógicos distintos que convergem para o proprietário – poder privado ou estatal – mas figuras codificadas – deformáveis e transformáveis – de uma única corporação que agora tem apenas accionistas.”²⁴

No início dos anos de 1960, as consequências que a proliferação de mecanismos tecnológicos de controlo - especialmente sistemas de videovigilância - induziu a nível político, social e psíquico, deram origem a uma série de investigações dentro do contexto artístico, que se dividiram em dois temas principais: a consciencialização do espectador para este tipo de sistemas e o alerta para a sua condição passiva perante dispositivos como o televisor e o monitor. Em ambos os casos, a gravação, emissão e recepção de imagens é trabalhada com o objectivo de contrapor a “normal” utilização dos dispositivos em causa.

23. BURROUGHS, William, “The Limits of Control”, in *Semiotext(e)* Vol. III, nº2 – “Schizoculture” (1975), p. 38-42.

24. DELEUZE, Gilles, “Post Scriptum sur les Sociétés du Contrôle », in *L'Autre*, nº 1 (1990).

Praticamente todas as instalações multimédia iniciam a sua crítica quando, desde da sua activação, difundem uma imagem do espectador que o próprio não reconhece, nem controla. A condição vulnerável daquele que observa é provocada pela substituição da sua imagem espelhada, composta e controlada pelo próprio, por uma imagem sua criada por um agente exterior. O conceito “estádio do espelho”, desenvolvido por Jacques Lacan (1901-1981), é atribuído ao momento em que a criança se identifica com a sua imagem espelhada e se transforma, enquanto sujeito, quando assume essa imagem. Segundo o filósofo, esse momento de identificação e criação da imagem do eu, precede a nossa relação com o mundo e enquanto agentes humanos, relacionamo-nos socialmente através de imagens que apreendemos do mesmo ponto de vista que nos reconhecemos no espelho.

Em “Live/Taped Video Corridor”, o espectador que se aproxima do monitor que transmite a gravação em directo, não reconhece a sua imagem e, conseqüentemente, não se reconhece a si mesmo. Mondloch observa que:

“... perante os ecrãs dos *media* [presentes na instalação] de Nauman, o público do museu fica perturbado pelo facto dos seus corpos nunca estarem satisfatoriamente representados em qualquer um dos dispositivos. O que se revela certamente perverso, é que a instalação da câmara e do monitor garante que os espectadores nunca irão atingir a proximidade do espelho entre a experiência corporal e as suas representações, que eles se esforçam por obter. Os participantes são obrigados a verem-se de um modo não familiar ou, mais precisamente, a verem-se pela posição da qual outros poderão vê-los.”²⁵

Em suma, embora eventualmente reconheça que o corpo representado no ecrã seja o seu, o espectador assume que esse mesmo corpo é um objecto separado de si.

O *sujeito-objecto*, presente nas instalações multimédia, remete inevitavelmente para o plano da televisão. As práticas artísticas desenvolvidas nos anos de 1960 e 1970, são profundamente influenciadas pelas teorias Marxistas de alienação²⁶, e as instalações eram pensadas para contrariar a passividade inerente ao uso individual e privado dos *media*, proporcionando em contrapartida uma experiência activa ao espectador.

Ao contrário da rádio, que, por se tratar de um meio quente²⁷, não implica uma concentração particular quando em uso, a televisão exige participação constante do

25. MONDLOCH, Kate, *op. cit.* p. 29

26. Segundo o filósofo alemão Karl Marx, o estado de alienação ou de afastamento – “Entfremdung” – resulta do Capitalismo. O estado de alienação, relaciona-se com a separação de dois elementos que se pertencem ou vivem em harmonia, como é o caso do produto e o seu produtor. Dentro do Processo de Produção Capitalista, o trabalhador perde o direito sobre o produto do seu trabalho, pois este é determinado pela classe capitalista, ao invés dos seus reais produtores. Ao trabalharem para outros por conta de um salário, os trabalhadores perdem o poder de decisão sobre as suas vidas e destinos, pois são privados do direito em assumir-se como directores das suas acções, em determinar o seu carácter, em definir as suas relações com outros e de usar e obter o valor do que é produzido pelo seu trabalho. Deste modo, os trabalhadores tornam-se seres não autónomos pois o seu trabalho é direccionado de acordo com os objectivos daqueles que possuem os meios de produção e que procuram tirar o máximo de mais-valia dos que perderam a sua autonomia. Assim, ao mesmo tempo que contribui para o aumento de riqueza de outros, o trabalhador aumenta o seu estado de alienação na Sociedade Capitalista, onde cada indivíduo funciona não como um ser social mas como um instrumento.

27. A diferença entre *meio frio* e *meio quente* está no modo como usam os nossos sentidos. O meio quente, é aquele que usa apenas um dos sentidos mas em “alta definição”: rádio (audição), fotografia (visão); Por “alta definição” entende-se “muita informação”. A fotografia (meio quente), distingue-se da caricatura (meio frio), pois contém nela muita informação, ao passo que, a caricatura, exige que o espectador preencha a informação que falta. O mesmo acontece entre a rádio (meio quente) e o telefone (meio frio), sendo que no último, a

espectador durante o seu desempenho. Na obra *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem* (1964), o autor Marshall McLuhan compara a imagem da televisão a uma caricatura por ambas apresentarem um baixo teor de informação. A imagem televisiva difere da imagem cinematográfica e da fotografia, ambos meios quentes como a rádio, pois não fornece uma informação detalhada sobre nenhum objecto em particular, deixando a cargo do espectador concluir os espaços da trama indefinidos ou por preencher. Segundo McLuhan, enquanto que a rádio pode ser ouvida em pano de fundo, uma presença que poderá ser intensificada controlando o volume do dispositivo tecnológico, a televisão, não funciona como ruído. “Ela envolve. É preciso estar com ela.”²⁸ Deste modo, a interpretação da imagem da televisão é extremamente íntima pois exige uma participação constante e sensorial do espectador, marcando-o profundamente.

Este envolvimento, que só pode ser progressivo, denuncia duas consequências: a primeira remete para a condição passiva do espectador e a segunda relaciona-se com o que ele vê. Se, por um lado o espectador participa activamente na construção de um enredo de imagens, por outro ele contempla, ao mesmo tempo, a sua própria participação. Dito de outro modo, o espectador apenas *participa* na imagem que *deseja* contemplar. A imagem televisiva é, portanto, composta por duas partes: a sedutora e a desejada, porque ela é responsável por seduzir o telespectador para este a poder concluir. Logo, as imagens da televisão, não são apenas meras representações do real, mas sim, multiplicações dessas representações que introduzem perturbações profundas nas relações sociais, através das quais o espectador se aliena da realidade. A condição do espectador é, afirma Jacques Rancière, em *O Espectador Emancipado*, estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir.²⁹

É com base nesta condição, que o discurso crítico que domina as instalações multimédia se desenvolve. A criação de espaços de *performance*, como “Live/Taped Video Corredor”, de Bruce Nauman, onde o espectador/actor é confrontado com a sua própria imagem no monitor, contrapõe uma recepção e interacção activas contra o consumo passivo, próprio do uso do televisor no espaço doméstico. O *sujeito-objecto* representado no ecrã não é uma imagem sedutora, é antes uma imagem intimidante que denuncia o acto de ver, íntimo a quem vê. Essa representação, alerta o espectador para uma dinâmica espacial que

quantidade de informação dada através da fala é escassa, exigindo a participação do ouvinte para completar o que não foi dito.

28. MCLUHAN, Marshall, *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, São Paulo: Cultix, 1971, p. 352

29. RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p.9

A frase transcrita é o fim de um parágrafo no qual o autor refere que as críticas atribuídas ao teatro, desde a sua formação, assentam principalmente no “paradoxo do espectador”. O teatro é dependente do espectador, pois sem ele, o teatro não existe. No entanto, Rancière continua e afirma que, segundo os acusadores, “ser espectador é um mal; por duas razões. Em primeiro lugar, olhar é o contrário de conhecer. O espectador permanece face a uma aparência, ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade que a aparência encobre. Em segundo lugar, olhar é o contrário de agir. A espectadora fica imóvel no seu lugar, passiva. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir.” O espectador do teatro assemelha-se do telespectador. Aquele que assiste televisão ou a imagem que é emitida pelo televisor ou monitor também não conhece o seu percurso, história ou significado.

compreende o “aqui” do sujeito e o “ali” do objecto e que implica uma reinterpretação radical sobre as formas tradicionais em que os ecrãs tecnológicos têm sido experienciados.

estado-consciência

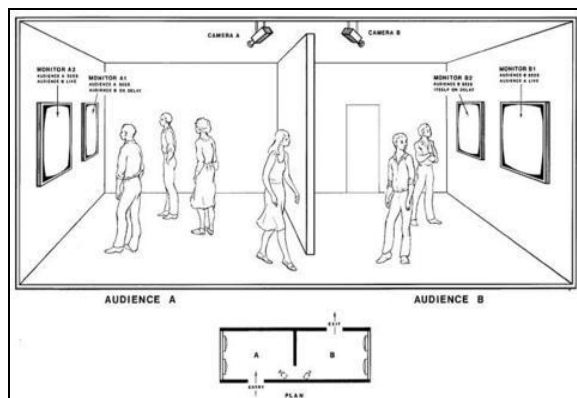


Fig. 10: Dan Graham, “Time Delay Room”, 1974

Dan Graham (1942), foi dos artistas que mais se debruçou sobre esta problemática, trabalhando constantemente na criação de um *estado-consciência*, marcante nas instalações que começou a desenvolver no início dos anos de 1970.

Em “Time Delay Room” (1974), Graham criou uma estrutura composta por duas salas de igual dimensão, ligadas entre si num dos lados, e sob vigilância de duas câmaras posicionadas no ponto de ligação das duas salas. Na parede em frente a cada uma das câmaras, o artista instalou dois monitores embutidos na parede, pertencentes ao sistema de vigilância. O ecrã do monitor que o visitante vindo da outra sala vê primeiro, mostra o comportamento das pessoas em directo na sala que acabou de abandonar. Em ambos os compartimentos, o segundo ecrã mostra imagens do comportamento do público dentro de um dos espaços mas com um atraso de oito segundos. A multiplicação de representações, exige a concentração do espectador em determinados elementos que existem no espaço que ocupa, o que implica uma consciencialização activa da realidade (sujeito) em oposição à representação (objecto).

Durante uma entrevista com Apolonija Sustersic, Graham referiu que, estas instalações – “video time-delay installations” – eram baseadas nas composições sonoras de Terry Riley e Steve Reich³⁰:

“Eles usavam sons que repetiam alguns segundos depois. Quando se ouve um som depois do outro, tem-se uma resposta imediata ao que se ouviu antes: há, portanto, uma situação de *phasing*. Isso influencia o tempo cerebral, na medida em que, cria um novo tipo de tempo, que não é um tempo longo, melódico como nas composições tradicionais, mas um tempo adulterado. Nós estávamos dentro de nós mesmos a perceber: o que sentíamos era o nosso processo de percepção... estávamos conscientes do que estava a

30. Terry Riley (1935) e Steve Reich (1936), são ambos compositores americanos, pioneiros da música minimal dos anos de 1960. A música minimal distingue-se especialmente pela repetição de sons e prolongamento de tons sonoros.

acontecer dentro da nossa cabeça. Grande parte desta música tinha um fenómeno real que parecia estar a crescer da arquitectura – tu ouvias a arquitectura na música.”³¹

O efeito da técnica de composição progressiva, *phasing*,³² desenvolvida por Steve Reich, aplica-se à percepção do espaço através das instalações multimédia desenhadas por Graham. Ainda antes de começar a trabalhar com o vídeo e a desenvolver espaços de *performance*, Graham fez uma série de fotografias intitulada “Homes for America” (1965-66), onde documentou habitações industriais típicas para uma família, situadas nos subúrbios americanos. O efeito da repetição de sons proposta na técnica *phasing*, é aplicado à repetição presente nas diversas fotografias, pois, também neste caso, o espectador é consciencializado para determinados pormenores presentes nas casas: cor, material, desenho, construção.



Fig. 11: Dan Graham, “Two Consciousness Projection(s)”, 1972

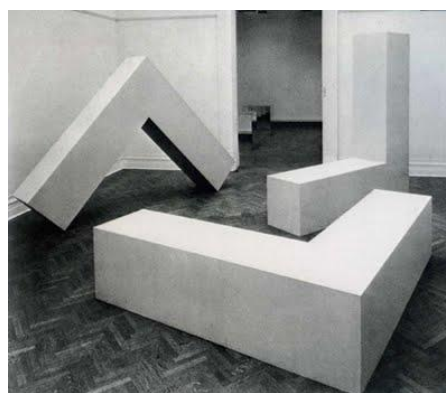


Fig. 12: Robert Morris, “Three L Beams”, 1965

Em “Two Consciousness Projection(s)” (1972), Graham procura já confrontar dois estados de consciência perante o mesmo corpo. Um *performer* senta-se em frente a um televisor que emite a sua imagem, gravada em directo pelo artista, fazendo com que o aparelho se assemelhe a uma espécie de espelho mas no qual a imagem reflectida não é controlada pelo reflectido mas sim por aquele que o filma. Ao focar-se apenas na (sua) imagem do televisor, o *performer* passa a descrever, o mais fielmente possível, o conteúdo da sua consciência. De seguida, outro *performer*, que permanece fora do alcance da câmara, foca-se unicamente no primeiro *performer*, e repete a acção deste. A audiência vê ambos os espectadores em acção e ouve as suas visões individuais. Automaticamente, o proferir de uma consciência sobre um corpo, interfere na consciência de outro que a irá desenvolver em relação ao que já foi dito. “Um campo é criado, no qual a audiência e os

31. Dan Graham em entrevista com SUSTERSIC, Apolonija, “Una mañana hablando con Dan Graham”, in cat. Centro Galego de Arte Contemporânea, “Dan Graham”, Santiago de Compostela: CGAC, 1997 pp.33-34

32. *Phasing* é uma técnica composicional em que uma mesma frase é tocada por dois instrumentos de um modo constante mas a diferentes ritmos. Isso provoca um afastamento progressivo dos sons dando, primeiro, origem a uma espécie de eco à medida que um instrumento é ouvido um pouco mais tarde que outro. De seguida os tons são progressivamente duplicados até atingirem um clímax complexo de ritmos até eventualmente retomarem a mesma cadência.

performers estabelecem controlo recíproco um no outro” e se consciencializam, não só do que vêem, mas também de si próprios. À semelhança do *phasing*, o processo de percepção presente neste caso e em “Time Delay Room” é igualmente progressivo, pois o mesmo desenvolve-se ao longo do tempo e ao longo do espaço, atribuindo o contexto ao significado da obra.

Assim, em vez de procurar uma compreensão instantânea do objecto como Judd, Graham aproximou-se das instalações de Robert Morris e propôs uma percepção da obra/objecto baseada no tempo. A partir da tese desenvolvida em *Fenomenologia da Percepção* (1945), do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, os minimalistas Carl André, Dan Flavin e especialmente Robert Morris, afastaram-se da ideia do “objecto específico” de Donald Judd. Segundo Kenneth Baker, enquanto este último encarava as suas peças como o culminar de um percurso de produção, idealizando exactamente aquilo que pretendia – “o objecto de arte representava o fim nele mesmo”³³ – para Morris, por outro lado, o objecto-escultura era um meio para originar uma experiência específica ao espectador, levantando uma ideia que ia para além do plano do objecto. Morris encontrou na prática de exposição outras oportunidades para investigar factos perceptuais e situacionais inerentes ao acto de ver.

Em 1965, numa das salas da Galeria Leo Castelli, em Nova Iorque, o artista instalou três enormes vigas em “L” – “Three L Beams” – em diferentes posições ao longo do espaço. À medida que o espectador ia percorrendo a instalação e se ia confrontando com cada uma das peças, não se apercebia de que a forma dos objectos era sempre igual. Este efeito é provocado pela interferência da arquitectura do espaço envolvente nos objectos expostos, na medida em que, cada forma das vigas tem um *significado* diferente de acordo com “a sensação de força gravitacional ou libertação luminosa, que afecta a nossa experiência da espessura e peso reais das diferentes vigas.”³⁴ O exercício criado por Morris vem confirmar o que Merleau-Ponty propôs sobre o significado dos objectos ser constituído pelo acto da percepção subjectivo e em constante mudança, demonstrando assim, que o único significado que estes objectos têm é a experiência de se observar fisicamente a sua presença, ou seja, o contexto onde se inserem.

Nas instalações de Dan Graham o contexto que dá significado à obra é, por sua vez, estudado em relação aos *media*. A presença do monitor é modificada consoante a sua função, sendo o mesmo sempre responsável por transmitir em imagem o que a câmara capta ao longo do tempo, servindo de apêndice a um sistema cujo *significado* é compreendido conforme a percepção de cada espectador/actor em movimento.

o espectáculo das imagens

33. BAKER, Kenneth, *op. cit.* p. 67

34. FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D., *op. cit.* p. 494

Nos anos de 1960, o termo *Instalação*, começou a ser usado pelas revistas de arte, como a *Artforum*, *Arts Magazine* e *Studio International*, para designar o modo de organização de uma exposição. Devido à “neutralidade” da palavra, esta foi principalmente aplicada a exposições de artistas ligados ao Minimalismo e à *Land Art*.³⁵ Na introdução do seu livro “Screens”, Mondloch escreve que as instalações artísticas estão relacionadas com a procura em ultrapassar o idealismo espacial e temporal associado à escultura modernista, substituindo-a com o encontro experimental directo do espectador no “aqui e agora” do espaço real.

No entanto, é possível verificar esse encontro em exemplos muito anteriores aos anos de 1960. Em *New Media in late 20th-Century Art*, o autor Michael Rush, afirma que “os precedentes históricos para a *Installation Art* são, pelo menos, tão antigos quanto os trípticos pintados nas igrejas da época Renascentista e o estabelecimento dos “museus” no Ocidente, no séc. XVIII”.

Os primeiros “Museus”³⁶, estabelecidos no final do Renascimento foram antecidos pelos Gabinetes de Curiosidades (*Kunstkammer*) ou Quartos de Maravilhas (*Wunderkammer*) que começaram a surgir no séc. XVI. Originalmente, o termo *Cabinet*, era usado para definir uma sala/galeria ou gabinete. Eram espaços privados onde os mais ávidos colecionadores da era do Renascimento, na sua maioria inseridos na realeza, guardavam, catalogavam e expunham os objectos adquiridos durante os descobrimentos.

As colecções eram compostas por peças que pertenciam a duas categorias principais: História Natural e Arte, subdividindo-se em Ciência, Geologia, Etnografia, relíquias religiosas e históricas, obras de arte e antiguidades. Porém, de uma maneira geral, qualquer objecto raro, estranho e admirável, algo que despertasse curiosidade e impulsionasse pesquisa e conhecimento, era incluído nestas colecções.³⁷ Aqueles que podiam coleccionar, tinham orgulho em mostrar aquilo que haviam adquirido e passavam muito tempo a estudar e a aprender através dos objectos. Em cada *Cabinet*, a colecção era exposta na sua totalidade num aparente caos³⁸ mas, como o filósofo italiano Giorgio Agamben observa em *O Homem sem Conteúdo*, “para o intelectual medieval, [o caos] era

35. No ensaio “But is it Installation Art?”, Claire Bishop refere que “a neutralidade do termo [Instalação] era uma parte importante do seu apelo, particularmente para artistas associados ao Minimalismo que rejeitavam os ambientes expressionistas “confusos” dos seus imediatos precursores.” BISHOP, Claire, “But is it Installation Art?”, in *TATE etc*, issue 3, 2005, pp. 26-35

36. O Museu é uma instituição estatal, responsável por proteger e construir uma colecção pública com a ajuda financeira do Estado. Por outro lado, a colecção e funcionamento das Galerias de Arte, é responsabilidade privada, pelo que, a sua manutenção está dependente da comercialização das peças, ao contrário do Museu que não troca nem vende obras de arte e a sua colecção está constantemente a aumentar. Os gabinetes de curiosidades, que deram origem aos primeiros museus, eram espaços privados, abertos ao público apenas por ordem do coleccionador. O Museu Louvre, aberto em 1793, durante a Revolução Francesa, foi considerado o primeiro museu público.

37. Consultar o tratado “Pensamentos em como um Gabinete de Curiosidades deve ser formado”, escrito, em 1587, por Gabriel Kaldemarck para o Príncipe Eleitor Christian. (http://www.kunstkammer.com/e_seiten/einfuehrung2.html)

38. Todo o espaço disponível era usado: paredes, cobertura, pavimento, janelas, portas e mobiliário.

uma espécie de microcosmos que reproduzia, na sua confusão harmoniosa, o macrocosmos animal, vegetal e mineral”.³⁹ Nele, o intelectual encontrava o significado para cada objecto através de uma lógica de constante comparação e relação, a qual também usava para dar seguimento à própria colecção.

Na obra “A Colecção de Cornelius Van der Gees” (1628), o pintor Willem Van Haecht expõe esse caos, neste caso, produzido apenas por obras de arte. No gabinete, as pinturas ocupam toda a área das paredes que não possuem janelas e parte do pavimento, onde algumas estão colocadas. As esculturas concentram-se perto da entrada da galeria e há ainda um pequeno armário entreaberto onde se podem ver alguns objectos de louça decorativa. No canto inferior esquerdo da tela, está representada a acção da pintura que consiste na visita do Arquiduque Alberto à colecção de Cornelius Van der Gees, situada na Antuérpia, acompanhado de Rubens, Gerard Seghers e Jacob Jordaens. A escala e posição das figuras que compõem a acção em relação à escala total da pintura, revela um interesse particular do artista em captar mais a atenção para o espaço e conteúdo da galeria, do que para aqueles que a habitam. Embora isso possa estar relacionado com o facto de Van Haecht ter sido curador dessa mesma galeria, a imagem faz-nos olhar para a disposição de pinturas como um todo ou, como Agamben analisa, a galeria representada “foi observada como se não estivéssemos na frente de pinturas mas na frente de uma enorme tapeçaria na qual cores e formas vagas flutuam”.⁴⁰

A interdependência entre as várias pinturas presentes neste gabinete, aplica-se igualmente à variedade de objectos que compõem outras colecções e indica que os mesmos “adquirem a sua verdade e significado autêntico apenas através da sua inclusão no microcosmos harmonioso do *Wunderkammer*”.⁴¹

Esse microcosmos está intimamente relacionado com o conceito de *Instalação*, que surgiu quatro séculos depois. A *Installation Art*, que está na base de todas as obras que abordei neste capítulo, caracteriza-se pela construção de ambientes escultóricos através de objectos distintos que adquirem um novo significado quando colocados em relação entre eles. À semelhança dos Gabinetes de Curiosidades, as instalações também são espaços de exposição e participação, nos quais a experiência espacial e temporal da audiência com os vários objectos faz parte do próprio trabalho. A sua estrutura é pensada para ser compreendida individualmente ao longo do tempo e, para isso, a instalação necessita de ser activada pela experiência do espectador.

As instalações feitas com aparelhos tecnológicos visuais são especialmente evocativas, na medida em que, a relação entre o actor e o espaço se desenvolve através do ecrã pelo acto contínuo da visão. As instalações multimédia, implicam uma atenção muito diferente dos outros objectos em exposição. Mondloch, observa que “imagens iluminadas e em

39. AGAMBEN, Giorgio, *The Man Without Content*, Stanford University Press, 1999, p. 20

40. *op. cit.*, p. 20

41. *op. cit.*, p. 20

movimento solicitam insistentemente a visão do observador e ao fazê-lo, elas disciplinam o seu corpo”. Deste modo, se, por um lado as instalações multimédia são pensadas e construídas em oposição aos espaços de ilusão nos quais o espectador se envolve quando vê televisão ou vai ao cinema, por outro os espaços de performance, criados por essas instalações, também implicam uma participação contínua do espectador, emergindo já como uma forma de submissão.⁴²

De facto, as acções individuais desenvolvidas nestes ambientes não deixam nunca de ser manipuladas, pois a audiência apenas responde aos estímulos propostos pelo artista, através dos *media*. A experiência íntima de cada indivíduo não é importante para aquele que a provoca, pois a mesma faz parte de uma acumulação de experiências que comprovam apenas o tipo de efeito pensado desde a concepção da instalação. Jacques Rancière observa que, embora o artista não pretenda instruir o espectador, procurando apenas “produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentido, uma energia para a acção”, ele, “continua a supor que o que será percebido, sentido, compreendido é aquilo que ele próprio colocou na sua dramaturgia ou na sua *performance*.”⁴³

Por outro lado, o filósofo refere ainda que “ser espectador não é a condição passiva que devêssemos transformar em actividade. É a nossa situação normal.”⁴⁴ Pois, enquanto espectadores, nós somos já activos perante o que desconhecemos. A progressiva construção do nosso saber assenta nas ligações e relações que estabelecemos entre o que vemos e o que já vimos e conhecemos.

Assim, as instalações multimédia que procuram contrariar a passividade do espectador perante os *mass media*, especialmente da televisão, tendem a cair na sua armadilha. A “Sociedade do Espectáculo”, analisada por Guy Debord, é a sociedade que vive separada da sua própria actividade, pelo acto social da visão. A acção que lhe foi retirada é substituída pela(s) imagem(s) e difundida pelos *media*. “O espectáculo”, afirma Debord, “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens.”⁴⁵ Assim, admitindo que essa mediatização é também conseguida através do televisor e do monitor, aquele que usa os mesmos objectos para desenvolver uma crítica sobre os seus efeitos na sociedade, tende a anular o seu próprio procedimento.

Contudo, o que estas obras também nos mostram é que o poder de escolher em participar ou não nelas indica à partida que elas não servem nenhum propósito senão aquele da livre experiência. O *estado de alienação* provocado pelos *mass média*, torna-se então aqui em *estado consciência*, pois o espectador não é envolvido em nenhum esquema/narrativa, não define nenhum *rating*, não se identifica com nada a não ser com

42. Tal como Mondloch observa, “a presumível experiência participativa aberta do espectador com um determinado trabalho é, no entanto, imposta exactamente pela forma artística da instalação; necessitando do envolvimento activo do espectador, sendo implícito ou explicitamente, as obras de instalação podem simultaneamente constituir ambientes de resposta passiva controlada.”, MONDLOCH, Kate, *op. cit.* p. 26

43. RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.* p. 24

44. *op. cit.* p.28

45. DEBORD, Guy, *op. cit.* p. 9

ele próprio, a sua própria realidade. Neste sentido, então, o espectador não se liberta simplesmente da sua condição mas complementa-a com o reconhecimento dele mesmo e não com uma imagem que lhe é atribuída ou com a qual ele se identifica.

4. A Importância do Televisor e do Monitor para a Constituição da Obra de Arte

“La vie contemporaine est éclairée par la télévision, nous baignons dans sa lumière spécifique que modèle l’espace et les relations qui s’y jouent.”

Françoise Parfait¹

processo em exposição

Durante uma recente entrevista com o jornalista americano Charlie Rose, a propósito da exposição “Richard Serra Sculpture: Forty Years”,² Richard Serra (1939) referiu a pintura “As Meninas” (1656), de Diego Velázquez, como a obra de arte que mais influenciou o seu trabalho. Ainda enquanto pintor,³ Serra teve a oportunidade de ver a pintura de Velázquez, durante uma visita a Madrid, a qual o fez questionar sobre a relação entre o espectador e a obra de arte.⁴ Esta problemática levantada pelo artista que, como veremos mais à frente, estará presente no desenvolvimento da sua obra, está também na base dos restantes casos de estudo que irão ser abordadas ao longo deste capítulo.



Fig. 13: Diego Velázquez, “As Meninas”, 1656

Considerada uma das mais importantes obras da história da arte ocidental, “As Meninas” é uma pintura na qual o autor espanhol se auto-retrata acompanhado por algumas figuras da corte espanhola. Representada ao centro da tela encontra-se a infanta Margarida Teresa de Habsburgo, acompanhada por duas damas de companhia – “meninas”. Do seu lado direito estão dois criados, uma anã e uma criança que brinca com um cão. E à sua esquerda encontra-se Velázquez, representado no seu ofício, parcialmente coberto por uma enorme tela, da qual é apenas possível ver a estrutura de suporte em madeira. Em segundo plano, estão ainda representados Filipe IV e sua esposa, Mariana de Áustria, reflectidos num espelho e José Nieto situado

1. PARFAIT, Françoise, *Video: Un Art Contemporain*, Paris: Regard, 2001, p. 16

2. “Richard Serra Sculpture: Forty Years”, exposição retrospectiva da obra escultórica de Richard Serra, co-organizada por Kynaston McShine e Lynne Cooke no MoMA, de Nova Iorque, em 2007.

3. Em 1964, Serra concluiu o curso de pintura na Escola de Arte da Universidade de Yale, onde trabalhou com Josef Albers no livro *The Interaction of Color* (1963), recebendo uma bolsa universitária que possibilitou a sua estadia na Europa durante dois anos e onde viu, pela primeira vez, “As Meninas”.

4. “Longe de entender ou captar totalmente o seu significado, a pintura [“As Meninas”] ajudou-me a ver e a questionar a troca entre sujeito e objecto e isso tornou-se um problema para mim – se não a principal questão – que começou a preocupar os meus pensamentos.” SERRA, Richard – “Questions, Contradictions, Solutions” – in Guggenheim Bilbao, *Richard Serra, The Matter of Time*, Bilbao: Steidl Publishers, 2005

para lá da entrada que dá acesso ao estúdio do pintor, onde todas as outras personagens se encontram. “As Meninas”, apresenta um momento de suspensão, onde as diversas acções que constituem a obra são aparentemente captadas durante a produção de uma pintura, cujo modelo observado pelas personagens coincide com aquele que as observa: “O quadro no seu conjunto vê uma cena para qual ele é, por seu turno, uma cena.”⁵

Em *As Palavras e as Coisas*, Michel Foucault analisa a obra de Velázquez, em duas partes: na primeira parte, o autor descreve a pintura centrando-se em três elementos distintos: o pintor, o espelho e o espectador; na segunda parte faz uma análise concreta sobre as várias representações que compõem a obra – figuras, objectos, espaço, luz e composição – ao longo da qual afirma que o espelho é o ponto central da representação, pois “nele vêm sobrepor-se exactamente o olhar do modelo no momento em que o pintam, o do espectador que contempla a cena e o do pintor no momento em que compõe o seu quadro.”⁶ Segundo o filósofo francês, a importância desta obra está relacionada com o conceito de “representação” que apresenta. Se, por um lado a definição do espaço com todos os seus elementos constituintes aparece em “As Meninas” como que “a representação da representação clássica”, por outro o elemento que a funda – o sujeito da própria representação – é indefinido, e libertando-a “finalmente dessa relação que a acorrentava, a representação pode oferecer-se como pura representação.”⁷

Em primeiro plano, o pintor, situado do lado esquerdo da tela, olha. Ele “fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos determinar facilmente, pois que esse ponto somos nós mesmos: o nosso corpo, o nosso rosto, os nossos olhos.”⁸ Os olhos de Velázquez captam o espectador e ligam-no à representação, “determinam-lhe um lugar a um tempo privilegiado e obrigatório, retiram dele a luminosidade e visível forma e projectam-na sobre a superfície inacessível da tela voltada.”⁹ A identidade daquele que é observado pelo pintor é, portanto, inconstante e eternamente substituível:

Vélazquez, “... aceita tantos modelos quanto os espectadores que apareçam; nesse lugar preciso, mas indiferente, o contemplador e o contemplado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar [do pintor] que trespassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objecto, o espectador e o modelo invertem os seus papéis permanentemente.”¹⁰

A indefinição daquele que observa o quê, tal como Foucault analisa, propõe uma nova relação entre espectador e obra de arte, a partir da qual Serra iniciou o seu trabalho em escultura¹¹ e cuja influência se fará sentir nas restantes obras aqui em estudo, desenvolvidas no âmbito da “arte crítica”.

5. FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa: edições 70, 1998, p. 68

6. *op. cit.* p. 70

7. *op. cit.* p. 71

8. *op. cit.* p. 60

9. *op. cit.* p. 61

10. *op. cit.* p. 60

11. Durante a entrevista com Charlie Rose, Serra afirma que quando viu a obra “Las Meninas”, se apercebeu que não seria capaz de desenvolver, nem mudar a relação sujeito-objecto presente na obra de Velázquez,

Após ter regressado da Europa em 1966, Serra estabeleceu-se em Nova Iorque onde, à semelhança de outros artistas, começou a desenvolver um interesse particular sobre novos materiais, procedimentos e estruturas alheios à concepção tradicional do objecto artístico. Através da exploração e experimentação de materiais não-tradicionais (como a borracha e o látex), estes artistas procuraram também alternativas aos critérios formais da escultura minimalista inerentes à produção industrial. Entre as várias tendências artísticas,¹² normalmente apelidadas de Pós-Minimalistas,¹³ que vieram reagir contra os princípios fundadores¹⁴ do Minimalismo, surgiu também a *Process Art*.

Segundo Serra, esta tendência consistia na apresentação de sistemas processuais, perceptíveis em relação simultânea com o tempo, o espaço e o movimento do espectador. Os artistas envolvidos na *Process Art* afastaram-se da ideia do “objecto específico”¹⁵, desenvolvido por Judd e da teoria de “gestalt”,¹⁶ desenvolvida por Morris, procurando substituir o objecto artístico enquanto acto terminado e apresentando em troca o desenvolver de um processo criativo. A escultura deixou de ser uma identidade fixa e separada do espectador, revelando-se à medida que este se movimentava ao longo do espaço e estabelecendo com o mesmo uma espécie de relação corporal. Tal como Serra afirma, “a [forma da] escultura [passou a estar] dependente do movimento do espectador pelo espaço; como o seu corpo reconhece o espaço envolvente e o regista através do tempo e do movimento.”¹⁷ Em suma, o seu aspecto formal e material implica o corpo daquele que observa em determinados sentidos que se afastam daqueles introduzidos pelas questões psicológicas do Minimalismo, apoiadas numa “entidade anónima e neutra”.¹⁸

através da prática da pintura. Por isso, decidiu que iria “tentar encontrar outra maneira de fundir o sujeito do seu trabalho no espectador e não dentro dos limites da obra”, levando-o à prática da escultura. “A conversation with artist Richard Serra”, in *Charlie Rose – Art and Design*, New York: MoMA, 2007.

12. Como a *Process Art*, *Land Art*, *Arte Povera*, *Performance*, *Body Art*, *Installation Art*, *Arte Conceptual* e *Arte Vídeo*.

13. “Post-Minimalism” foi o termo introduzido pelo crítico de arte americano Robert Pincus-Witten no ensaio “Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime” (publicado na revista *Artforum* 10, nº3, em 1971) para designar as diversas reacções artísticas contra o Minimalismo, que tiveram lugar principalmente nos EUA, entre 1966 e 1976.

14. Estes princípios foram definidos nos ensaios “Specific Objects” e “Notes on Sculpture” de Donald Judd e Robert Morris, respectivamente.

15. Durante a entrevista com Charlie Rose, Serra afirma que o seu trabalho enquanto “process artist” se distingue do Minimalismo por se afastar da ideia do “objecto específico”, instituída por Donald Judd, e procurar apresentar o processo de execução da obra de arte, no qual não existem objectos específicos.

16. A “Gestalt” é uma teoria alemã desenvolvida na área da psicologia, que se baseia na nossa percepção dos objectos. Segundo a *Psicologia da Gestalt*, o nosso cérebro está organizado segundo um sistema de analogia e paralelismo que organiza determinados aspectos do objecto que apreendemos visualmente, de maneira a fazerem sentido. Em oposição ao elementarismo ou estruturalismo, segundo os gestaltistas, como Immanuel Kant, Christian Von Ehrenfels, Ernst Mach e Max Wertheimer, “nós não experienciamos as coisas em peças isoladas mas em configurações com significado e intactas. Dito de outro modo, nós não vemos fragmentos de verde, azul e vermelho; nós vemos pessoas, carros e casas.”, HERGENHAHN, B. R., *An Introduction to the History of Psychology*, Wadsworth Publishing, EUA, 2008, p.456

17. SERRA, Richard, em “A Conversation with Artist Richard Serra”, *op. cit.*

18. FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D., *op.cit.* p. 537

No final dos anos de 1960, Serra criou uma lista de “verbos de acção”¹⁹ através da qual procurou combinar a experimentação de novos materiais e suas propriedades com a exploração de processos físicos na produção escultórica. O artista refere que “queria ser capaz de se envolver num processo de trabalho sem ter de projectar um resultado/efeito, enquanto tentava determinar os limites de uma ideia.”²⁰ Neste sentido, Serra propôs que a “forma”²¹ da escultura passasse a ser determinada pela função aplicada ao material e que a produção manual fosse caracterizada pelo uso de materiais industriais e consequente manejo a eles associado.²²

Em paralelo, Serra interessou-se também por sistemas de construção relacionados com a tectónica,²³ a partir da qual desenvolveu uma série de construções em chumbo – cerca de 30 ao todo – que denominou de “Prop Pieces”²⁴ e cujo objectivo se centrava na aprendizagem de processos físicos para fazer algo auto-sustentar-se livremente.

A “One Tone Prop (House of Cards)” (1969), uma das várias peças desta série, é uma escultura constituída por quatro placas em chumbo com 250kg cada, que se auto-suportam em estreito equilíbrio entre elas, formando uma espécie de torre quadrangular. À semelhança de outros trabalhos da série, esta obra tanto revela as propriedades inerentes ao seu material constituinte (peso, densidade, rigidez), como também demonstra uma nova vertente da escultura enquanto construção.

O subtítulo desta escultura – “House of Cards” – indica-nos, porém, a sua aparente fragilidade estrutural, semelhante, portanto, à das construções feitas com baralhos de cartas em papel. Serra, colocou as placas de metal numa posição “desconfortável”, na qual as mesmas se auto-sustentam num falso equilíbrio delicado. O peso do material apresenta-se como uma característica em oscilação: ou atribui fragilidade à construção que está na aparente iminência de cair ou aumenta o impacto da queda. Kenneth Baker afirma que, “aproximarmo-nos das peças sustentadas de Serra, é sentirmo-nos em perigo de nos magoarmos fisicamente. O seu peso e balanço precário dão às esculturas um imediatismo visceral que a arte raramente possui. A sua precariedade faz a sua verticalidade análoga tanto à nossa postura erecta, como à vulnerável imanência dos poderes que a sustêm.”²⁵ Estas esculturas tornam o espectador consciente de si e da sua existência, pois a situação

19. “verbos de acção” ou “verbos transitivos” designam acções voluntárias causadas por um ou mais indivíduos que afectam outro(s) (ex: levantar, moldar, sobrepor, etc).

20. SERRA, Richard, *op. cit.*

21. O termo “Anti-Form” foi atribuído a estes trabalhos, por Robert Morris, para designar a sua aparência não estruturada relativamente à escultura figurativa e compositiva abstracta. MORRIS, Robert, “Anti Form”, *Artforum*, (1968)

22. Como é o caso de “To Lift” (1967), na qual o artista (literalmente) levantou uma das arestas maiores de um pedaço de borracha vulcanizada rectangular, colocando-o numa posição curvada que permitia ao mesmo auto-sustentar-se de pé. Sobre esta peça, Serra refere na entrevista com Charlie Rose: “Quando eu peguei na peça de borracha e a levantei e ela se segurou na sua forma, eu pensei: eu podia por o meu nome nela, eu podia defendê-la como ideia.”, em “A Conversation with Artist Richard Serra”, *op. cit.*

23. Segundo o artista, a tectónica consiste num sistema de construção em cuja “estrutura dos edifícios não está segura a nenhum ponto fixo, sendo inteiramente livre e organizada segundo um equilíbrio de forças apoiado em processos concretos de engenharia, produção e assemblagem de peças.”, *ibidem*

24. “to prop”, é também um verbo transitivo que significa “sustentar”.

25. BAKER, Kenneth, *op. cit.* p. 114

de iminente colapso que Baker afirma ser-lhes inerente, relembra aquele que as observa da sua própria condição de mortal. “One Tone Prop (House of Cards)”, revela a estreita ligação que existe entre a arte e a vida, afastando-se assim da ideia tradicional de escultura enquanto monumento representativo intemporal²⁶ e seguro, para se aproximar da fragilidade do espectador enquanto ser humano. A obra expõe o seu estado mais precário e mostra que (sobre)vive inseparável dele. Tal como Baker observa, através destas peças, “Serra reintroduziu na escultura uma forte componente emotiva que o Minimalismo havia terminantemente anulado.”²⁷

Durante a entrevista com Rose, o artista revela ainda que as “Prop Pieces” foram expostas muito poucas vezes devido à natureza do próprio trabalho. Segundo o mesmo, “os museus não as queriam mostrar devido à sua precariedade, à sua tendência em desabar ou porque a própria possibilidade de derrocada necessita de estar devidamente protegida.”²⁸ Deste modo, Serra introduz ainda outra dimensão relacionada com a escultura: através destas obras, ele propõe uma situação de perigo, não só ao espectador, mas também à instituição que as expõe.

Sendo o museu um espaço concebido para proteger e expor obras de arte, os seus critérios de organização e administração apoiam-se no estabelecimento de normas muito restritas. Assim, quando nos anos de 1960 e de 1970 Serra e outros artistas, seguindo o exemplo de Marcel Duchamp, procuraram alternativas aos conceitos tradicionais estabelecidos no âmbito da prática de pintura e escultura, acabaram por revelar a fragilidade do próprio sistema museológico. A valorização do conceito em detrimento do objecto, presente no desenvolvimento das novas práticas artísticas, introduziu uma nova consciência, tanto ao espectador enquanto agente activo na construção da obra de arte, como às instituições enquanto entidades responsáveis por repensarem a constituição e gestão do próprio sistema que as estrutura.

o status quo

No final dos anos de 1960, 90% da população americana possuía um televisor no espaço doméstico.²⁹ Logo a partir dos anos de 1920, a distribuição da televisão nos EUA adquiriu uma orientação muito distinta daquela adoptada na Europa.³⁰ Nesta última era normalmente o Estado que controlava a indústria televisiva, orientando a programação e exercendo, com isso, influência política. Já nos EUA, a televisão foi sempre financiada por empresas de publicidade centradas na divulgação de uma programação inteiramente

26. No caso da escultura como monumento ou da pintura enquanto representação histórica, a obra de arte é pensada e exposta como se fosse um objecto eterno, resistente e refugiado numa espécie de tempo paralelo ao do espectador.

27. BAKER, Kenneth, *op. cit.* p. 114

28. Richard Serra em “A Conversation with Artist Richard Serra”, *op. cit.*

29. STEINBERG, Cobbett, “TV Facts”, *Facts of Life*, 1986 (Disponível em: www.tvhistory.tv)

30. Cf. informação com capítulo “Vídeo e Televisão em Contexto: 1952-1981”.

comercial, cuja influência se verifica no desenvolvimento contínuo de uma sociedade organizada segundo ideais de consumo.

Perante esta situação vários artistas começaram, então, a mostrar sinais de interesse e preocupação relativos às consequências que a constituição da programação televisiva estava a causar no âmbito social, económico e político, desenvolvendo uma atitude crítica que veio a formular-se de diversas maneiras. Integrando este contexto e após ter recorrido já ao suporte do filme para registar e estudar alguns processos realizados no campo da escultura,³¹ Serra decidiu produzir a obra “Television Delivers People” (1973), em conjunto com Carlotta Schoolman. Este filme conjuga uma selecção de música ambiente, distribuída pela empresa *Muzak Holdings*, com uma lista de frases que denunciam as estratégias e motivações manipuladoras das empresas de publicidade incorporadas na televisão.



Fig. 14: Richard Serra, “One Tone Prop (House of Cards)”, 1969

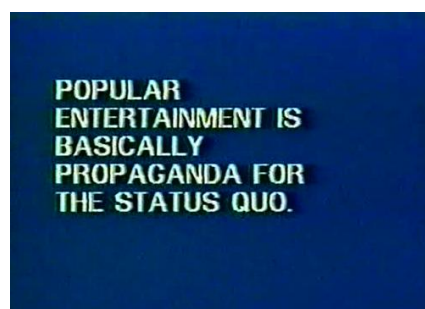


Fig. 15: Richard Serra e Carlotta Schoolman, “Television Delivers People”, 1973

Durante uma entrevista com Annette Michelson, Serra afirma que o objectivo deste trabalho era alertar para as diferentes naturezas do vídeo e da TV e dizer algo de concreto sobre a situação dos artistas que se encontravam imersos num dilema ao lidar com a emissão televisiva comercial.³² O artista acrescenta ainda que, para isso, não estava propriamente preocupado com a qualidade auto-reflexiva do filme, o material enquanto tal, mas sim em comunicar algo importante aos telespectadores. Finalmente, Serra revela ainda que usou o meio do filme, pois era a maneira mais rápida e eficaz de fazer chegar a mensagem ao maior número de audiência possível.

Enquanto a música *Muzak* toca, o texto que compõe a obra denuncia os interesses das corporações que estão por detrás da instituição televisiva que dirige a emissão comercial. A estrutura da televisão é suportada pela criação de um sistema responsável por controlar o *status quo* ou o “estado actual das coisas”. Serra e Schoolman afirmam que “a televisão comercial define o mundo em termos específicos”; “a televisão comercial define o mundo para que não ameace o *status quo*”. Ou seja, o *mass media* cria e controla uma representação da realidade cuja dimensão temporal é manipulada consoante os interesses

31. Como foi o caso de “Hand Catching Lead” (1968), o primeiro trabalho em película produzido pelo artista como uma “analogia fílmica” à montagem da obra “One Tone Prop (House of Cards)”.

32. MICHELSON, Annette, “The Films of Richard Serra: An Interview”, in Richard Serra: Writings, Interviews, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994

económicos da(s) corporação(ões). A presença de um objecto na televisão é constante e ao contrário do que acontece com a instalação precária das “Prop Pieces”, a sua condição mortal é substituída pela imortalidade reprodutiva da imagem.

Recorrendo à televisão para divulgar o filme “Television Delivers People” Serra, não só construiu uma situação de auto-crítica, como também colocou o próprio sistema televisivo em “perigo”. A censura aplicada na primeira vez que fora emitido, para a cidade de Amarillo, no Texas,³³ assemelha-se à recusa dos museus em expor as “Prop Pieces”, pois ambas as reacções revelam reflexos de defesa institucional.

Na altura em que a artista americana Dara Birnbaum (1946) começou a desenvolver os seus primeiros trabalhos sobre televisão, no final dos anos de 1970, a prática do vídeo começava já a definir uma história independente no âmbito artístico, embora, até lá o novo *media* tivesse sido maioritariamente utilizado como uma extensão de um vocabulário mais tradicional relacionado com a pintura, a escultura e a *performance*.

Profundamente influenciada pela obra de Andy Warhol, desenvolvida no contexto da *Pop Art*, Birnbaum começou a usar o vídeo como ferramenta para investigar a imagem e linguagem televisivas, com o objectivo de “trabalhar com um *media* que pudesse questionar a permanência e a natureza objectual de uma obra, de um modo comparável com as pinturas e filmes de Warhol.”³⁴ Deste modo, a artista começou a apropriar-se de imagens televisivas e a compô-las de forma a alertar o espectador para determinados pormenores que são camuflados pela estrutura narrativa:

“Ao deslocar a imagética visual e alterando o sintaxe, estas imagens são cortadas da sua narrativa original e confrontadas com a adição de textos musicais, mergulhando o espectador na própria experiência da TV. Então o espectador é apanhado no limbo percebendo os “gestos” da televisão, não como uma abertura para a comunicação, mas como forma de restrição.”³⁵

Em 1978, Birnbaum concluiu o seu primeiro trabalho em vídeo, baseado numa série popular americana dos anos de 1970, intitulada “Wonder Woman”. O programa era emitido no horário nobre³⁶ e consistia nas aventuras de uma super heroína, interpretada pela actriz Lynda Carter e baseada na personagem de banda-desenhada de William Moulton Marston, produzida pela *DC comics*. Em cada episódio é representado o dia-a-dia de uma rapariga moderna, secretária de profissão, e que através de um flash de luz se transforma numa “nova mulher”, a “Mulher Maravilha”. A iconografia da série é estrategicamente sedutora, pois ela propõe ao espectador uma imagem de uma mulher comum que se, por um lado apela ao público feminino através do lado forte e invencível da

33. “Television Delivers People” foi emitido pela primeira vez, como “Mira Técnica”, em Amarillo, no Texas, revelando um acto de censura que levou o artista a denunciar a situação, conseguindo, como resposta, a transmissão do filme na emissão televisiva regular do canal WTTA, em Chicago.

34. BIRNBAUM, Dara, *Dara Birnbaum, Rough Edits: Popular Image Video Works, 1977-1980*, Canada: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1987, p. 12

35. *op. cit.* p. 13

36. O horário nobre corresponde ao horário com maior audiência televisiva: 18h-22h.

personagem, por outro apela à audiência masculina através do lado sensível e sensual da mulher.



Fig. 16: Dara Birnbaum, "Technology/Transformation: Wonder Woman", 1978/79

Numa recente entrevista com o crítico de arte Óscar Faria, Birnbaum revela que rejeitou desde início a imagem da mulher que a televisão estava a criar ("uma mulher normal que pode rodopiar e com uma explosão de luz tornar-se uma amazona com super-poderes e salvar a humanidade"), e que ficara ressentida com o que a televisão parecia querer dizer-lhe: "que eu, como mulher, ou era uma secretária (que não queria ser) ou uma super-mulher (que não podia ser). Eu só podia estar entre essas duas situações."³⁷

A artista procurou, então, desconstruir a narrativa que lhe era imposta pelo *mass media* e, apropriando-se da imagem de transformação que define o clímax de cada episódio da série, ela compôs um vídeo que denuncia o que Serra e Schoolman haviam já alertado através do texto de "Television Delivers People": "o entretenimento popular é basicamente propaganda para o *status quo*."

"Technology/Transformation: Wonder Woman" (1978-79) destrói a expectativa que a narrativa desenvolve no espectador, mostrando-lhe em troca uma contínua repetição da imagem, responsável por segurar essa mesma narrativa, ao som da música "Wonder Woman in Discoland", dos *The Wonderland Disco Band*. A obra denuncia uma falsa realidade e expulsa aquele que a observa de uma possível imersão momentânea no espaço de representação. Segundo a artista, esta reacção foi reforçada pelo facto de ter apresentado o vídeo, pela primeira vez, num televisor de um cabeleireiro virado para a janela, o qual era possível ver-se do espaço público:

"Isto fez com que as pessoas parassem e se juntassem, pensando que iriam ver o programa televisivo "Super Mulher". Uma vez experienciando a diferença da minha gravação, destruindo a sua expectativa e absorção, elas chegaram mesmo a reagir com desapontamento e frustração."³⁸

televisão: média ou meio?

A utilização dos *media* em espaços públicos, como é o caso do cabeleireiro, é uma característica que lhes é intrínseca desde a sua criação. A televisão, em particular, antes de se tornar um "*media doméstico*", começou por ser instalada em espaços de lazer ou de passagem, como bares, cafés, estações de comboios ou mesmo vitrinas de espaços

37. Dara Birnbaum, em entrevista com FARIA, Óscar, "Dara Birnbaum em Serralves: a vida das imagens", in *Público*, (2010)

38. Dara Birnbaum em entrevista com BUCHLOH, Benjamin, "Buchloh/Birnbaum", in BIRNBAUM, Dara, *op. cit.*, p. 86

comerciais. Segundo Milly Buonanno, o objecto televisivo transformava estes espaços em pequenos teatros ou cinemas, pois o mesmo era responsável por juntar diversas audiências que viam televisão numa espécie de “comunidade” momentânea. Ver televisão era um acto social.³⁹

Deste modo, a apresentação de “Technology/Transformation: Wonder Woman” num cabeleireiro, remete para os primeiros trabalhos desenvolvidos pelo artista espanhol Antoní Muntadas (1943), nomeadamente “La Television”, de 1980. Muntadas iniciou o seu trabalho enquanto artista vídeo após ter-se mudado para Nova Iorque, em 1971.⁴⁰ Genericamente, a sua obra reflecte sobre questões sociais e políticas relacionadas com a “paisagem contemporânea” ou “paisagem dos *media*” (“Media Landscape”), pelo que, está também relacionada com o espaço enquanto material de investigação. Sobre esta questão, Josep M. Montaner observa que “o espaço com que Muntadas trabalha é sempre um espaço imbuído na sua função social. É o espaço que torna possível revelar as redes do poder, das relações sociais, das crenças, da indústria da cultura.”⁴¹

Partindo desse contexto e dos objectos que o constituem, o artista desenvolve uma posição crítica sobre a sociedade contemporânea ao longo da sua obra. Tendo em conta as esferas social, política, económica e funcional desses mesmos objectos, especialmente os meios de comunicação, como a imprensa, a televisão, o rádio, e mais recentemente a internet, Muntadas interpreta o espaço “como um lugar, como um recipiente da arquitectura ou um fragmento da cidade que tem memória e que tem um papel dentro da malha do poder invisível.”⁴²



Fig. 17: Antoní Muntadas, “La Television”, 1980

“La Television” (1980), é uma instalação multimédia que aborda dois temas distintos, os quais partilha, embora de maneira muito diferente, com o vídeo de Birnbaum: o espaço e o arquivo. Esta obra exposta, pela primeira vez, na Galeria Vandrés, em Madrid, no ano da sua produção, consiste na colocação de um televisor, num lugar similar àqueles usados para as audiências públicas em bares, cafetarias, salas de estar, etc.: a uma certa altura e sobre um canto do espaço de exposição. Sobre o aparelho desligado são projectados, ininterruptamente, oitenta diapositivos que cobrem o ecrã do televisor e parte das paredes que o seguram. As oitenta

39. BUONANNO, Milly, *The Age of Television – Experiences and Theories*, Bristol: Intellect Ltd, 2008
Nos dias de hoje (2011), tirando raras ocasiões, a televisão já não cria audiências. Ela é instalada sem som em espaços públicos como companhia àqueles que estão sozinhos. A televisão deixou de juntar indivíduos para se tornar em algo que está sempre presente, disponível, uma eterna companhia.

40. Antes de viajar para os EUA, Muntadas estudou arquitectura na Universidade de Barcelona, e completou o curso de engenharia na Escola Técnica Superior de Engenheiros Industriais. Em Nova Iorque, começou a trabalhar sobre o vídeo após ter frequentado o Pratt Graphic Centre.

41. MONTANER, Josep M., “The Place of Absence”, in *Muntadas: Des/Apariciones*, [S.I.] : [s.n], 1996

42. *ibidem*

imagens formam uma espécie de arquivo dos *mass media*, de onde são recuperadas, compondo um discurso de diversas considerações e preocupações da utilização dos mesmos. A instalação constitui ainda uma faixa áudio de Enzo Jannacci que é reproduzida continuamente através de um amplificador e duas colunas, colocadas fora o alcance da projecção.

A questão do espaço abordada por Muntadas é representada nesta obra através da criação de um pequeno cenário cuja constituição remete, não só para os locais públicos que representa, mas também para a presença do objecto televisivo nesses mesmos lugares. Pois se a instalação se baseia na difusão de um *mass media* – televisão – no espaço público, a mesma também denuncia que a presença dominante do objecto que a difunde é já por si “independente”⁴³ do próprio conteúdo que transmite.

O arquivo das imagens projectadas no objecto televisivo, revelam, por sua vez, uma crítica, tanto à emissão televisiva comercial, como à influência que esta exerce diariamente na sociedade. Por se tratar de um *media* multidisciplinar, a televisão tende a substituir capacidades de escolha, leitura e combinação de ideias inerentes ao leitor de jornais e ouvinte de rádio, pela imposição de um sistema de informação aparentemente mais completo e eficaz.⁴⁴

O sistema de informação construído e financiado por empresas de publicidade é também responsável pela divulgação e propagação de ideais consumistas, principalmente nos EUA, que, a partir dos anos de 1950, começaram a dominar as relações sociais entre indivíduos, “mediatizadas por imagens”⁴⁵. Neste contexto, “La Television” remete ainda para um último caso de estudo também realizado no âmbito da crítica à instituição televisiva.

“Media Burn”, consiste num filme produzido pelo colectivo Ant Farm (1968-1978) a partir de uma *performance* realizada pelo grupo na área de estacionamento do Pavilhão Cow Palace – situado nos arredores da cidade de São Francisco – em 1975.

Os Ant Farm eram uma “agência artística, cujos membros trabalhavam fora da habitual estrutura museológica ou galerística para apresentarem as obras no domínio público.”⁴⁶ O interesse pela relação entre arte e tecnologia é notória desde os primeiros anos de colaboração do grupo, quando começaram a desenvolver trabalho artístico na área de

43. A “independência” do objecto está relacionada com a sua função. Neste caso, o televisor não necessita de estar a funcionar para se perceber que a instalação se foca na emissão televisiva que, em 1980, era apenas conseguida através do receptor.

44. Como Serra e Schoolman referem em “Television Delivers People”: “o que aparece no ecrã é aquilo que tu sabes. É a base através da qual tu pensas. A programação televisiva domina a exposição de ideias e de informação. Existe uma estratégia ligada aos *mass media* para reforçar o *status quo*, para reforçar a distribuição de poder.”

45. DEBORD, Guy, *Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Edições Antipáticas, 2010, p.9

46. Citação presente no cartaz publicitário à performance “Media Burn”. Inicialmente formado em 1968 por Chip Lord (1944) e Doug Michaels (1944-2003), o colectivo Ant Farm foi recebendo, ao longo dos dez anos da sua existência, outros elementos que o constituíram momentaneamente, salvo Curtis Schreier, que integrou o colectivo em 1970, e, mais tarde, Hudson Marquez, que permaneceram até à data da sua separação, em 1978.

arquitectura.⁴⁷ Mais tarde, confrontados com a excessiva interferência dos *media* e consequentes efeitos no quotidiano social, o colectivo começou progressivamente a explorar outros meios, suportes e materiais relativos a outras áreas⁴⁸ – como a arquitectura, a instalação, o vídeo e *performance* – para comunicar uma posição crítica face a essa situação. Os Ant Farm fizeram parte dos primeiros grupos de vídeo activistas que surgiram na década de 1970, tendo colaborado com alguns membros dos colectivos *Raindance Foundation*⁴⁹, *T.R Uthco*⁵⁰ e *Videofreex*.⁵¹ A interacção entre estes grupos viria a formar, em 1972, o colectivo de vídeo *TVTV (Top Value Television)*, cujo principal objectivo se centrava na divulgação de obras experimentais em vídeo que revelavam um interesse político na desconstrução de determinados instrumentos de poder presentes no contexto social, nomeadamente a programação comercial televisiva distribuída em massa.



Fig. 18: Ant Farm, “Media Burn”, 1975

“Media Burn” surgiu, então, de um conjunto de preocupações e interesses dos Ant Farm relativos à sociedade de consumo, abordados pontualmente em diversos trabalhos desde o início da sua formação. A *performance* registada em vídeo – suporte final da obra⁵² – começou a ser projectada após terem terminado a instalação “Cadillac Ranch” (1974), que consistiu no enterro de dez Cadillacs ao longo da estrada *Route 66*, na cidade de Amarillo, no Texas. Embora sejam trabalhos muito distintos, é possível determinar um denominador comum entre eles, pois, se na instalação é formulada uma posição crítica em relação ao consumo popular de ícones através do enterro de dez automóveis, na *performance*

47. Influenciados pelos projectos arquitectónicos vanguardistas do grupo inglês Archigram e por visionários como Buckminster Fuller e Paolo Solari.

48. Jenni Sorkin revela que a exposição estava organizada cronologicamente e consistia essencialmente em objectos efémeros como posters de eventos, mail art, desenhos de arquitectura, trabalhos em vídeo granulado e documentação de performances. Mas isso apenas constitui uma pequena insinuação à produção total do grupo, grande parte da qual incluía obras portáteis, site-specific, insufláveis ou senão de curta-duração, cuja documentação foi destruída no incêndio que destruiu o estúdio do grupo em 1978.” SORKIN, Jenni, “Ant Farm: 1968-78”, in *Frieze*, issue 86, (2004)

49. Consultar descrição no Glossário final.

50. Consultar descrição no Glossário final.

51. Consultar descrição no Glossário final.

52. A versão final de “Media Burn”, e à qual temos hoje acesso, consiste num vídeo de cerca de 23’ que inclui, não só um registo da *performance* ocorrida a 4 de Julho de 1975, como também uma série de pequenos *clips* de propaganda e cobertura mediática do evento por parte da televisão e um discurso proferido por Doug Hall, no papel do presidente Kennedy, a explicar o conceito da obra.

assistimos à colisão entre dois símbolos americanos: o automóvel e a televisão, o que também reflecte uma crítica ao consumismo.

Para a realização de “Media Burn”, o colectivo contou com a colaboração do artista Doug Hall (1944) no papel do presidente J. F. Kennedy para proferir um discurso de entrada, previamente formulado, sobre a influência da televisão na esfera social, política e económica que compõem a “paisagem contemporânea”.⁵³ De seguida, os membros do grupo Doug Michels e Chip Lord conduziram um Cadillac de 1959, inspirado na nave integrada na missão espacial *Apollo 11*,⁵⁴ e o qual apelidaram de “Phantom Dream Car”, colidindo com um muro de televisores em chamas. Embora a *performance* se misture um pouco com a própria espectacularidade inerente à emissão comercial de imagens televisivas e revele um certo estado de contradição consigo mesma pela mediatização que programou,⁵⁵ “Media Burn” representa acima de tudo uma crítica à sociedade através de espectáculo e humor, denunciando a excessiva presença de objectos como o televisor e o carro no seu dia-a-dia. Tal como em “La Television” Muntadas reflecte sobre o *media* televisivo expondo apenas o meio responsável pela sua transmissão, em “Media Burn” o colectivo Ant Farm vai um pouco mais longe, e denuncia o estatuto do televisor enquanto ícone de uma sociedade controlada pelos *media*.

Embora a comparação entre obras assentes em práticas tão diferentes – filme, vídeo, instalação, *performance* – pareça desapropriada, quando todos os trabalhos denunciam a excessiva presença de um *mass media* na vida das sociedades contemporâneas, a sua possível comparação revela a ambiguidade inerente ao próprio termo que a denomina: “televisão”. Na introdução ao livro *Passages in Modern Sculpture*, a autora Rosalind Krauss define a escultura como “um meio peculiarmente localizado na união entre tranquilidade e movimento, tempo parado e tempo em passagem.”⁵⁶ A “televisão” instalada por Muntadas ou a parede de “televisões” construída e destruída pelos Ant Farm, aproxima-se da definição que a historiadora americana atribui à escultura. Ela é um *meio* parado no tempo mas que implica outras temporalidades ligadas à memória ou mesmo à sua função. Já a noção de “televisão” desenvolvida por Birnbaum e Serra, afasta-se da ideia de escultura

53. Excerto do discurso proferido por Doug Hall no papel de Presidente Kennedy: “A televisão, devido à sua tecnologia e ao modo como tem de ser usada, apenas pode produzir formas políticas autocráticas, hierarquias mais altas e alienação irremediável. Os monopólios dos *mass media* controlam as pessoas através do seu controlo de informação. Na nossa sociedade é impossível escapar à influência da propaganda comercial. E quem pode negar que nós somos uma nação viciada em televisão e no fluxo constante dos *media*? E muitos de nós frustrados com esse vício... Agora eu pergunto-vos, meus compatriotas americanos, nunca quiseram pôr o vosso pé através do ecrã de televisão?” (Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ieVwRqUxVI8>)

54. A missão *Apollo 11*, foi a quinta missão espacial, e a única bem sucedida, do projecto *Apollo* dirijo pela NASA, cujo objectivo se centrava em levar o homem à Lua.

55. À semelhança de “Cadillac Ranch”, a mediatização da *performance* através da venda de produtos que iam desde o vídeo, posters, postais, t-shirts e outros, foi a maneira que os artistas encontraram de financiar a própria obra, pelo que, não haviam conseguido nenhum tipo de patrocínio para a sua realização. Na entrevista com Lewallen, Doug Michels afirma que o grupo não estava orgulhoso, “nós estávamos a usar o capitalismo para combater o capitalismo”. LEWALLEN, Constance M.; SEID, Steve, *op. cit.*, p. 72

56. KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge: The Mit Press, 1996, p. 250

para se relacionar com a própria dimensão mediática que define o seu estatuto institucional e a aproxima de outros *media* como o rádio e a imprensa.

reflexos

No artigo “Video: The Aesthetics of Narcissism”, de 1976, Krauss parte de uma breve descrição da obra “Centers” de Vito Acconci, para afirmar que “nessa imagem de amor-próprio é configurado um narcisismo⁵⁷ tão endémico aos trabalhos em vídeo que eu dou por mim a querer generalizá-lo como a condição de toda a prática.”⁵⁸

A recepção comemorativa do vídeo em meados dos anos de 1960 esteve relacionada com a possibilidade em trabalhar directamente sobre o presente, registando-o consoante o artista pretendia. O início da sua prática no contexto artístico foi marcado pelo uso do corpo humano enquanto instrumento central de investigação, sendo, no caso dos trabalhos desenvolvidos em estúdio, o corpo do artista o seu objecto de estudo. A tecnologia vídeo possuía ainda a capacidade de transmitir a imagem filmada no momento da sua própria gravação – sistema de *feedback*. Durante a *vídeo-performance*, tal como Krauss observa, o corpo encontra-se centrado entre duas máquinas: primeiro a câmara e depois o monitor, que “re-projecta a imagem do *performer*/artista com a iminência de um espelho.” Esta situação remete, portanto, para o reconhecimento do sujeito sobre a sua imagem reflectida, cujo primeiro momento foi denominado de “estádio do espelho”⁵⁹, por Jacques Lacan. Krauss afirma que “a reflexão do espelho (...) implica vencer a separação. O seu movimento inerente é em prol da fusão. O *eu* e a sua imagem reflectida são obviamente separados. Mas a actividade da reflexão é um modo de apropriação, de apagar ilusoriamente a diferença entre sujeito e objecto.”⁶⁰

Baseando-se no livro *The Language of the Self* do psicanalista francês, Krauss atribui o momento em que o paciente psíquico fala sobre si mesmo ao silencioso psicanalista - descrito por Lacan como “a monumental construção narcisista” e durante a qual o paciente experiencia uma profunda sensação de frustração -, à projecção da imagem performativa desenvolvida pelo artista durante a gravação. A fascinação pelo espelho ou pela imagem reflectida é quebrada no momento em que o paciente se torna consciente do seu próprio discurso narcisista. Neste caso, o sistema de *feedback* inerente à prática do vídeo apresenta-se como um instrumento duplamente repressivo: pois através dele, a consciência da temporalidade e da separação entre sujeito e objecto são simultaneamente submersas. “O resultado desta *submergência* é, para o fabricante e para o espectador da

57. O conceito “narcisismo” foi adoptado por Sigmund Freud (1856-1939) a partir do mito grego de Narciso, para descrever um estado psíquico no qual o indivíduo encontra na sua própria imagem o seu mais profundo objecto de desejo.

58. KRAUSS, Rosalind, “Video: The Aesthetics of Narcissism”, *October*, vol.1 (1976), pp.50-64

59. Consultar capítulo 3: “Espectador e Monitor em Espaço de Performance”

60. KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*

maioria da arte vídeo, uma espécie de queda livre através do espaço suspenso do narcisismo.”⁶¹

Partindo desta análise, Mario Perniola vai debruçar-se mais especificamente sobre o conceito de espelho na sociedade contemporânea e na influência que este exerce sobre a prática do vídeo. Em *Enigmas. The Egyptian Moment in Society and Art* (1995), o filósofo italiano observa que, ao contrário da “criação de uma utopia social baseada no advento da comunicação social igualitária e não mediatizada”⁶² envolta na comemoração do novo *media* nos finais dos anos de 1960, “a principal preocupação que parecia animar o desenvolvimento do vídeo era a ambição de o distinguir do seu relativo mais próximo, a televisão.”⁶³ Este impulso surge principalmente do facto de ambos os *media* partilharem os mesmos mecanismos tecnológicos, nomeadamente o televisor e o monitor. Apoiando-se na ideia de Krauss, Perniola acrescenta ainda que o vídeo possui um aspecto peculiar: o de transformar o monitor em espelho enquanto reflecte aquele que se encontra em frente à câmara.

“Em contraste com a televisão, a ênfase [do vídeo] está relacionada com a intimidade inerente ao novo *media*, com a sua orientação subjectiva e a sua aptidão em trabalhar como ferramenta de investigação introspectiva. Se a televisão apresenta a imagem do mundo exterior, é discutível que o vídeo apresente uma imagem do próprio: uma espécie de confissão, através da qual o autor é capaz de confrontar o espectador.”⁶⁴

Esta característica está ligada com as transformações que a sociedade tem vindo a sofrer em confronto e relacionamento constante com os *mass media*, cuja responsabilidade principal consiste, como referi anteriormente, em produzir e manter o *status quo* que define o “espectáculo”. Este, em cujo real foi convertido em representação, oferece ao espectador uma visão privilegiada do mundo, cuja apreensão directa lhe foi retirada. O espectáculo contribui, assim, para o progressivo isolamento do indivíduo, do qual a própria individualidade tende a aproximar-se cada vez mais do reflexo de uma sociedade controlada pelo fluxo e acumulação de capital:

“O sistema económico fundado no isolamento é uma produção circular do isolamento. O isolamento funda a técnica, e, em retorno, o processo técnico isola. Do automóvel à televisão, todos os bens seleccionados pelo sistema espectacular são também as suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das ‘multidões solitárias’.”⁶⁵

Sobre esta questão, o sociólogo francês Pierre Bourdieu explica, em *Sobre a Televisão* (1998), que “o mundo apresentado pela televisão é aquele que está além do alcance de

61. *ibidem*

62. PERNIOLA, Mario, *Enigmas. The Egyptian Moment in Society and Art*, trad. Christopher Woodall, London, New York: Verso, 1995, p. 22

63. *ibidem*

64. PERNIOLA, Mario, *op. cit.* p. 24

65. DEBORD, Guy, *op. cit.*, pp.18-19

indivíduos comuns.”⁶⁶ Segundo Bourdieu, o sistema informativo restrito, simplificado e estandardizado que o *mass media* proporciona ao telespectador não é também mais do que um conjunto de “visões”. Esses “modos de ver” que compõem a representação do real, emitida pela TV, pertencem a diferentes indivíduos que são encarregues de reportar o mundo que não conhecem, ao espectador:

“Os jornalistas têm ‘óculos’ especiais a partir dos quais vêem certas coisas e não outras; e vêem de certa maneira as coisas que vêem. Eles operam uma selecção e uma construção do que é seleccionado. O princípio de selecção é a busca do sensacional, do espectacular.”⁶⁷

O poder de escolha revela a distinção (competitiva) entre jornalistas mas chega ao espectador como um pacote repetitivo de emoções, que este adquire como suas. A submersão do indivíduo no espectáculo é, portanto, inevitável, na medida em que o espectáculo está em todo o lado. Segundo Debord, “a exterioridade do espectáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta. Eis porque o espectador não se sente em casa em nenhum lado, porque o espectáculo está em toda a parte.”⁶⁸

É neste contexto, onde é possível a criação de uma sociedade egoísta, que, segundo Perniola, a cultura do vídeo deve ser entendida. “O ego que é espelhado no monitor não é certamente a consciência entendida como o interior do próprio da tradição filosófica, mas o resultado do trabalho realizado pela personalidade narcisista na elaboração da sua própria imagem.”⁶⁹ Apoiando-se na teoria psicanalítica de Heinz Kohut, Alexander Lowen e Wilhelm Reich, o filósofo refere ainda que o narcisismo está aqui relacionado com a “falta de capacidade em experienciar emoções intensas e pessoais”. Segundo o mesmo, esta condição psicanalítica atribuída à prática do vídeo reflecte que “a vida afectiva [dos artistas] está vazia. (...) A amplificação muito exagerada da auto-imagem em detrimento da realidade do próprio implica um apagamento do sujeito. Esta experiência é claramente identificável na arte vídeo.”⁷⁰

Surge então a questão: será que os casos de estudo seleccionados para este capítulo se inserem na nova prática artística definida em ambas as teses?

A diversidade de suportes utilizados nos quatro trabalhos – filme, vídeo, instalação e performance – revelam, antes de mais, diferentes perspectivas críticas sobre a televisão. Isto significa, logo à partida, que estas obras não pertencem a nenhuma das abordagens descritas anteriormente, pois se elas, por um lado não demonstram qualquer tipo de introspecção ou necessidade pessoal do artista em “comunicar”, por outro também não

66. BOURDIEU, Pierre, trad. Priscilla Parkhurst Ferguson, *On Television*, New York: The New Press, 1998, p. 8

67. BOURDIEU, Pierre, trad. Maria Luísa Machado, *Sobre a Televisão*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Lda., 1997, p. 25

68. DEBORD, Guy, *op. cit.*, p. 19

69. PERNIOLA, Mario, *op. cit.* p. 26

70. *ibidem*

existe nelas nenhuma pretensão em envolver o espectador numa ideia do real. Entre a construção de uma denúncia textual sobre o monopólio que suporta as indústrias televisivas, a desmontagem de uma narrativa sobre a perspectiva centrada na imagem da mulher, a revelação das transformações na organização e utilização do espaço público com a entrada e presença contínua do televisor e, finalmente, a rejeição de uma iconografia imposta a uma sociedade dominada por ideais consumistas, a apresentação de uma crítica adquire formas muito distintas mas que, em comum, procuram confrontar o espectador com as várias manipulações ao qual é submetido enquanto assiste televisão.

“Television Delivers People” e “Technology/Transformation: Wonder Woman”, não são um reflexo do *eu*, mas antes uma desconstrução dessa alienação. Pois, ao contrário do que Perniola afirma, estas obras revelam exactamente a “capacidade em experienciar emoções intensas e pessoais”. O filme ou o vídeo em questão, não reflectem nenhum estado psíquico, senão um estado de permanente consciência sobre as armas que constituem o espectáculo: representação, narrativa e fluxo de capital. Em ambos os casos, os autores reflectem sobre o papel do indivíduo na sociedade enquanto ser humano sensível e dono das suas acções, para poderem formar uma crítica sobre o que lhe foi retirado, substituído ou simplesmente omitido.

A emissão do filme ou vídeo não implica a presença exclusiva do monitor ou do televisor senão de um dispositivo qualquer de emissão.⁷¹ Nos dois trabalhos, o “espelho” é o espectador que reflecte a sociedade ocupada pela receptividade passiva e a qual está na base do trabalho crítico. É este papel que a obra de arte denuncia naquele que a observa, que a distingue da televisão e não a condição narcisista que Krauss e Perniola afirmam ser inerente à prática do vídeo. O sentido destas obras assenta na compreensão do espectador sobre si mesmo e, consequentemente, sobre o real também.

Regressando ao início deste capítulo, esta reflexão que se apresenta absolutamente íntima e ao mesmo tempo inteiramente genérica, aproxima-se daquela representada por Velásquez. A constante inversão de papéis entre o sujeito e o objecto em “As Meninas” é apenas interrompido por um elemento que, a princípio, parece não ter qualquer importância dentro do espaço pictórico. O espelho que se encontra em segundo plano e representado ao centro, é o elemento da parede que melhor se distingue pela luz que emite e o único capaz de mostrar o seu conteúdo. O mesmo só é visto pelo espectador pois nenhuma das personagens que compõem a pintura se encontra “suficientemente desviada para olhar, do fundo da sala, esse espelho desolado, pequeno rectângulo brilhante, que é pura visibilidade, mas sem nenhum olhar que possa apossar-se dela, torná-la actual e fruir o fruto subitamente amadurecido do seu espectáculo.”⁷² A reflexão que o constitui parece ignorar todo o espaço que o envolve; o espelho “atravessa todo o campo da representação, desprezando o que poderia captar aí, e restitui a visibilidade ao que se encontra fora do

71. Esta ideia é desenvolvida na conclusão deste trabalho.

72. FOUCAULT, Michel, *op. cit.* p. 63

alcance de todo o olhar. (...) o que nele reflecte é o que todas as personagens da tela fixam nesse momento, olhando em frente, diante delas.”⁷³ O espectador que é confrontado com possibilidade de estar a ser observado pelas personagens da obra, é repentinamente excluído desta quando se apercebe que o espelho representado de frente para si reflecte um outro:

“... tal reflexo mostra ingenuamente, e na sombra, o que toda a gente contempla no primeiro plano. Restitui, como por encanto, o que falta em cada olhar: ao do pintor, o modelo que o seu duplo representado copia no quadro; ao do rei, o seu retrato que está a ser concluído no lado da tela que ele não pode distinguir do lugar em que se encontra; ao do espectador, o centro real da cena, em que ele se colocou como um intruso.”⁷⁴

O espelho é, portanto, o responsável por equilibrar as forças que constituem a representação, pois, se por um lado a posição e o olhar das personagens introduzem o espectador como modelo/objecto na pintura, por outro o espelho expulsa-o quando mostra o seu verdadeiro sujeito. É, então, este equilíbrio que suporta a própria representação enquanto tal, na medida em que aquilo que a funda fora omitido “e livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode dar-se como pura representação.”⁷⁵ Na realidade, o espectador não chega nunca a fazer parte da obra porque, perante ela, ele toma consciência de si e daquilo que lhe é apresentado através do acto da visão. O espectador torna-se espelho ele mesmo pois passa a reflectir a sua própria consciência do real, tal como acontece em “Television Delivers People” e “Technology/Transformation: Wonder Woman”.

Por outro lado, “La Television” e “Media Burn” – como se analisou anteriormente – comportam em si outra dimensão espacial que as afasta da noção de espelho que desenvolvi até agora. Embora sejam trabalhos igualmente críticos, por lidarem com o espaço tridimensional – instalação e *performance* –, a escolha dos seus elementos constituintes revela-se de grande importância. A possível substituição do monitor por qualquer outro dispositivo no filme de Serra ou no vídeo de Birnbaum é, no caso de Muntadas e dos Ant Farm, absolutamente impraticável. A presença do televisor em ambos os casos revela-se imprescindível ao desenvolvimento e compreensão da própria obra enquanto entidade crítica. Analisando de perto as duas situações, essa presença é ainda enfatizada pelo facto de o dispositivo de emissão estar desligado, pelo que se encontra a ocupar uma função que não a sua original.

Comparando a organização e estrutura dos dois trabalhos, a posição adquirida pelo televisor denuncia duas abordagens distintas sobre o próprio: enquanto que, em “La Television” a colocação do aparelho remete para uma ideia de lugar e o representa, em

73. FOUCAULT, Michel, *op. cit.* p. 63

74. FOUCAULT, Michel, *op. cit.* p. 70

75. FOUCAULT, Michel, *op. cit.* p. 71

“Media Burn” a disposição e a forma do muro construído através da sobreposição dos televisores revela o domínio da televisão sobre a sociedade.

Em “Television, Furniture, and Sculpture: The Room with the American View”, Vito Acconci observa que “nos primeiros tempos o televisor obteve, dentro do espaço doméstico, a posição de uma peça de mobiliário especializada: a posição de escultura.”⁷⁶ Devido às condicionantes que a sua utilização exige, o objecto televisivo rapidamente se distinguiu do resto do mobiliário doméstico, no qual a sua forma fora inspirada. “Comparado com outra mobília, o televisor não podia ser usado, apenas podia ser visto; ele possuía a inutilidade associada à arte.”⁷⁷ Assim, tal como Acconci observa, o televisor controla a organização do espaço onde se insere, ou seja, a arquitectura e as funções sociais que esta estrutura: “uma pessoa podia andar à volta do televisor, da mesma maneira que podia andar à volta de uma escultura; mas para poder ver o que está a ser transmitido, essa pessoa teria que olhar para o televisor de frente.”⁷⁸

Na instalação “La Television”, Muntadas apresenta-nos isso mesmo: a posição de relevo que o televisor adquire em determinados espaços públicos, os quais funcionam de acordo com a orientação do ecrã.

Já em “Media Burn” o televisor perde a posição de destaque quando inserido dentro de uma estrutura composta por um conjunto de objectos iguais ou muito similares. A crítica não envolve nenhum lugar em específico, mas aqueles que habitam os lugares ocupados pelo televisor. A construção em pirâmide reflecte uma ideia de soberania, de controlo e de poder. O televisor ocupa todos os espaços da pirâmide: desde o mais baixo ao mais alto (ou desde o mais pobre ao mais rico) e espalha o espectáculo por toda a parte, tornando-se ícone de uma sociedade que vive nesse mesmo espectáculo.

Estas duas últimas obras revelam na sua constituição individual um ponto em comum, que está na base da crítica que apresentam. Ao contrário do que possa parecer, em nenhum dos dois trabalhos o televisor é um objecto isolado ou até autónomo. O televisor desligado tem como função espelhar a televisão, reflectir o espectáculo. É a capacidade tecnológica em receber emissão televisiva que o coloca em posição de destaque ou o transforma em ícone, pois só a televisão é capaz de dominar as relações sociais que se processam tanto em espaços públicos, como privados. Segundo Acconci, “a televisão é um ensaio para a altura em que os seres humanos não vão mais precisar de ter corpo. Do mesmo modo que um projector de cinema atira imagens para um ecrã de cinema, a

76. Acconci refere-se aqui ao período em que o objecto televisivo ainda era em forma de caixa que no início dos anos 90 começou a ser substituída pelo plasma. ACCONCI, Vito, “Television, Furniture, and Sculpture: The Room with the American View”, in HALL, Doug; FIFER, Sally Jo, *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Aperture Book, 1991.

77. *Ibid*

78. *ibid*

televisão “atira” imagens ao espectador: o espectador funciona como ecrã.”⁷⁹ É esta ambiguidade (ou dupla identidade) entre imagem e objecto que distingue a “televisão” dos outros *media* massificados e gera em si uma fonte tão diversificada de pressupostos críticos.

As obras reunidas neste capítulo formam apenas um grupo muito reduzido de exemplos que, dentro do contexto da arte, demarcaram uma posição política sobre o mundo contemporâneo em que vivemos. Analisando a partir dos dias de hoje, em que, através da internet, a televisão se separou definitivamente do televisor, estes quatro trabalhos colocados aqui em confronto relacionam-se, cada vez mais especificamente, com um determinado período histórico, político e social. A vertente crítica que complementam revela isso mesmo, mostrando, em simultâneo, que houve uma vontade ou uma necessidade em comunicar e estabelecer uma posição individual num contexto dominado por uma crescente massificação.

A divulgação dos conceitos desenvolvidos por estes artistas indica ainda que os seus trabalhos foram criados com um certo objectivo ou, dito de outro modo, com vista a provocar um determinado efeito. Contudo, analisando-os a partir do contexto actual, absolutamente dominado pelos *mass media*, podemos concluir que a sua apresentação/exposição se revelou insuficiente, pois as obras falharam no seu objectivo.

Será importante recuar brevemente ao contexto exacto onde surgiram estes trabalhos para entender, não só a sua pertinência histórica, como também a sua validade conceptual. Trata-se, pois, da terceira fase correspondente ao início da arte vídeo e que se caracterizou principalmente pelo crescente número de grupos de vídeo-activistas que foram surgindo, cujo objectivo se centrava em criticar o conteúdo e funcionamento capitalista dos *mass media*. A visão alternativa formada por estes colectivos foi entusiasticamente explorada e difundida, mas, observando-a hoje, raramente tida em conta.

Sobre esta questão, Jacques Rancière afirma, no entanto, que “uma arte crítica é uma arte que sabe que o seu efeito político passa pela distância estética. Esta arte sabe que um tal efeito não pode ser garantido, que ele comporta sempre uma parte de indecível.”⁸⁰

Surge então a questão: será a “arte crítica” dependente de um resultado ou é a “arte crítica” a própria consequência de uma realidade exterior ao contexto da arte? Não há nada que indique hoje, que as obras de Serra, Birnbaum, Muntadas e Ant Farm deixaram de fazer sentido. Muito pelo contrário, elas continuam a ser exibidas não só pelo seu valor histórico e artístico mas porque, ao contrário do que o Rancière afirma,⁸¹ elas vão ser

79. É o que acontece quando o televisor está ligado e o conteúdo que transmite é reflectido no espectador que o absorve. Aplicável às obras “Television Delivers People” e “Technology/Transformation: Wonder Woman”.

80. RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p.122

81. “As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em benefício de uma política que lhes fosse exterior. Mas também não saem de si mesmas para se tornarem

sempre instrumentos de consciencialização, elementos de discussão, peças que estruturam algo exterior ao espectáculo e o denunciam no espectador, que continua a ser “iluminado pela televisão.”⁸²

formas de acção política colectiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do fazível. Contra o consenso de outras formas do “senso comum”, forjam formas de um senso comum polémico.” RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.*, p.113

82. Referência à citação que abre este capítulo.

5. Situação Portuguesa

“A Arte já não é sinónimo de produção de um determinado tipo de objecto. A Arte é hoje um conceito que aponta sobretudo para a mais vasta e profunda forma possível de comunicação/intervenção.”

Ana Hatherly¹

A presença do televisor e do monitor no contexto artístico português acontece, pela primeira vez, quase vinte anos após Wolf Vostell ter concluído *Deutscher Ausblick*² e *TV-Décoll/age no. 1*,³ ambas datadas de 1958. Nesse ano, a televisão portuguesa comemorava o seu primeiro aniversário, sempre sob controlo do Estado, um regime ditatorial chefiado por António de Oliveira Salazar. Ideologicamente próximo dos regimes totalitários Alemão, Italiano e Espanhol, o Estado Novo (1933-1974), teve como consequência um dos maiores atrasos a nível cultural e intelectual de todo o continente Europeu.

Até finais dos anos de 1950, apenas a geração de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), Santa-Rita Pintor (1889-1918) e Almada Negreiros (1893-1970) promoveu situações de diálogo com as vanguardas que surgiram no contexto artístico internacional da primeira metade do séc. XX. Tal como João Fernandes observa, “o Estado Novo quer com a sua política cultural a nível institucional, quer com a contestação que origina em relação a essa mesma política, acentua inexoravelmente um isolamento que impossibilita ou dificulta a continuidade das rupturas e do debate estético que a geração de ‘Orpheu’⁴ tinha inaugurado.”⁵

Torna-se deste modo compreensível que o interesse pelos desenvolvimentos tecnológicos ocorridos nos anos de 1960 e 1970, tenha surgido tardiamente no contexto português. Diversas figuras e instituições foram determinantes para o crescimento e consolidação dos novos modos do fazer artístico que começaram então a surgir em Portugal. Entre os nomes mais citados como influência desse momento, aparece Wolf Vostell.

contexto de ruptura

1. HATHERLY, Ana, “O Artista Contemporâneo e os *Mass Media*”, in HATHERLY, Ana, “Auto-Biografia Documental”, in cat. Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna, “Ana Hatherly – Obra Visual: 1960-1990”, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992

2. Consultar descrição na cronologia final.

3. Consultar descrição na cronologia final.

4. “Orpheu”, foi uma revista portuguesa dedicada à produção artística e literária modernista, fundada em 1915, em Lisboa. A geração de artistas e escritores como Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros e os pintores Amadeo de Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor constituíam a *Geração Orpheu*, pelo que, através da revista procuraram divulgar as novas tendências artísticas provenientes do contexto internacional, nomeadamente o Futurismo, fazendo referência e dando a conhecer alguns dos mais importantes artistas a nível mundial.

5. FERNANDES, João, “Perspectiva: Alternativa Zero, vinte anos depois...”, in cat. Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea, “Perspectiva: Alternativa Zero”, Porto: Fundação de Serralves, 1997

No final dos anos de 1950, a recentemente criada Fundação Calouste Gulbenkian dá início à concessão de bolsas e subsídios (sobretudo para Paris e Londres) a artistas portugueses, possibilitando um maior contacto com as novas correntes que dominavam a actividade artística fora do País. Três anos após ter organizado a “I Exposição de Artes Plásticas”, em 1957, no salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, a FCG subsidiou a exposição “KWY”, também organizada na SNBA e onde foram apresentados trabalhos desenvolvidos por este grupo⁶, obras essas que revelavam já uma atitude experimental em nada semelhante com as criações constituintes da mostra anterior.

Por seu lado, Ana Hatherly (1929), no artigo “O Idêntico Inverso ou o Lirismo Ultra-Romântico e a Poesia Concreta” (Diário de Notícias, 1959), assinalava o começo de uma nova tendência artística no contexto nacional, desenvolvida em consonância com a sua actividade literária e poética. No entanto, só a partir de meados da década seguinte, quer com a publicação, em 1964 e 1966, dos “Cadernos Antológicos da Poesia Experimental”⁷, quer, em 1965, do livro “A Proposição 2.01 – Poesia Experimental”⁸, de E. M. Melo e Castro (1932), é que as acções produzidas no âmbito do experimentalismo poético começaram a ganhar forma no campo artístico.

Entre as várias vertentes da Poesia Experimental, conta-se a denominada Poesia Visual, que integra diversas práticas artísticas como o desenho, a pintura, a *performance* e, mais tarde, o vídeo. Sobre esta última vertente tecnológica, Melo e Castro escreve:

“As pesquisas da *videopoesia*, ao tratarem preferencialmente texto escrito, terão como referência imediatamente anterior, tanto a poesia visual dos anos 60, como até o próprio cinema de animação. Mas, o que se procura realmente realizar é uma investigação das potencialidades específicas do vídeo, como meio capaz de proporcionar uma renovada fruição da leitura.”⁹

Embora o aparecimento da *videopoesia* remeta apenas para meados da década de 1980, o primeiro videopoema de que há registo foi produzido por E. M. Melo e Castro em 1969, sob o título “Roda Lume”. Com uma duração de 2’43”, esta obra experimental¹⁰ consiste num poema fonético improvisado pelo artista baseado na “leitura das imagens animadas, constituídas por formas geométricas, por letras e algumas palavras, num encadeamento

6. KWY (Ká Wamos Yndo) surge em Paris, em 1959, reunindo na sua constituição artistas portugueses – Lourdes Castro, René Bertholo, João Vieira, José Escada, António Costa Pinheiro e Gonçalo Duarte e estrangeiros – Christo Jowajeff, da Bulgária e Jan Voss, da Alemanha.

7. A publicação destes cadernos deu o nome a esta nova tendência literária e artística.

8. Esta obra constituiu o primeiro manifesto da Poesia Experimental Portuguesa,

9. MELO E CASTRO, E. M. de, “Videopoesia: Uma poética da transformação”, in “Espaço Espacio Escrito”, nº 12 e 13, 1995

10. Relativamente ao carácter experimental da obra, Melo e Castro refere: “Quando criei o meu primeiro videopoema, Roda Lume, em 1969, não sabia onde estavam os limites, nem onde este caminho de experiências levaria. Estava verdadeiramente experimentando, no mais imediato sentido de experimentar. Um sentido de fascínio e aventura dizia-me que as letras e os sinais parados na página poderiam finalmente ganhar movimento por si próprios. As palavras e as letras poderiam finalmente ser livres e criar o seu próprio espaço.”, MELO E CASTRO, E. M. de, “Roda Lume”, in Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea. *O Caminho do Leve* (coord. Isabel Sousa Braga, Porto: Fundação de Serralves, 2006), p. 44.

dinâmico.”¹¹ No ano da sua produção, a obra foi transmitida pela RTP integrando um programa de divulgação literária, mas devido ao escândalo provocado pela sua exibição, foi imediatamente destruída pela estação televisiva, tendo o artista procedido à sua recriação – “obviamente diferente da original”¹² – em 1986.¹³

A trágica história de “Roda Lume” denuncia, em certa medida, a situação opressiva que se vivia no país, reflectindo-se obviamente, não só na produção e desenvolvimento do trabalho no campo das novas vanguardas, mas também na consolidação e divulgação dessas no contexto nacional. Tal como Miguel Wandschneider observa, “o que é específico da situação artística portuguesa não é a ausência de artistas e obras sintonizadas com o novo paradigma, mas antes a dificuldade e a demora com que esse paradigma se enraizou e ascendeu a uma posição dominante.”¹⁴

A inexistência de um movimento artístico de vanguarda, essencial para o aparecimento de novas propostas, deve-se a diferentes factores, os quais determinaram uma série de mudanças ao longo dos anos de 1960, que iniciaram uma transformação do contexto artístico português. Neste sentido, a criação de um circuito de galerias, até então inexistente em Portugal, veio, não só aumentar a produção e o ritmo de exposições individuais e colectivas, mas também e pela primeira vez, possibilitar aos artistas a divulgação de obras que revelavam uma necessidade de ruptura com as disciplinas artísticas tradicionais.

Às Galerias Divulgação e Alvarez, no Porto e Diário de Notícias, em Lisboa, as três fundadas nos anos de 1950, juntaram-se, a partir de meados da década seguinte, a Galeria Divulgação (agora também em Lisboa), a Galeria Quadrante, a galeria Judite Dacruz e as Galerias-Livrarias 111 e Buchholz, todas elas sediadas na capital. Autores como Helena Almeida, Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Lourdes Castro, António Areal, Álvaro Lapa e Ana Vieira que, entre muitos outros, começaram nesta altura a desenvolver discursos alternativos ou de ruptura, encontraram no circuito galerístico uma oportunidade de mostrarem os seus trabalhos.

Estando montados os alicerces para uma maior divulgação da produção artística em Portugal, o crescente número de galerias deu também origem à formação de um mercado da arte. Começando com a introdução de contratos com artistas, a aplicação de um regime de exclusividade para com a instituição ou mesmo o estabelecimento de uma orientação de venda precisa, características que denunciavam já um maior profissionalismo na actividade mercantil, o mercado da arte cresceu amplamente no final da década de 1960.

11. Op. cit., p. 202.

12. *Ibidem*

13. Sobre este acontecimento, E. M. de Melo e Castro acrescenta ainda que antes da transmissão da obra, fez uma breve apresentação explicativa sobre o trabalho, previamente gravada em estúdio. Segundo o artista, esse momento ficaria marcado pela advertência de uma “«voz off» (da censura do Estado Novo)” que o advertiu ameaçadoramente sobre o facto de estar a falar para “«dois milhões e meio de portugueses!»”. *Ibidem*

14. WANDSCHNEIDER, Miguel, “A lenta e difícil afirmação da vanguarda”, in cat. Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, *Circa 1968*, Porto: Fundação de Serralves, 1999

Porém, o que ao princípio poderia significar uma melhoria nas condições de vida e trabalho de alguns artistas, nomeadamente daqueles a viverem no estrangeiro, veio mais tarde dar origem a um condicionamento profundo da produção e exposição das práticas artísticas mais radicais, por estas não integrarem os critérios da “arte comercial”. Os diversos efeitos negativos¹⁵ que esta situação originou, integraram progressivamente a actividade crítica que começava também agora a ganhar algum poder em Portugal.

Instituída em 1969, a delegação portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte integrou uma nova geração de críticos composta essencialmente por Fernando Pernes, Ernesto de Sousa, José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Rocha de Sousa e Salette Tavares. O exercício da actividade crítica foi determinante no desenvolvimento e mudança do panorama artístico em Portugal, pelo que se tornou também no principal instrumento de intervenção no funcionamento do mercado através da influência que exercia na valorização de determinados artistas. Porém, de uma maneira geral, os críticos de arte revelavam, na altura, uma atitude pessimista perante os efeitos do mercado da arte, adoptando, segundo Wandschneider, uma atitude pedagógica face à situação descontrolada que o crescimento do mesmo, excessivamente especulativo, desencadeava.

A acrescentar ao contexto descrito até agora, a ausência ou inexistência de instituições museológicas que se dedicassem ao estudo e divulgação da arte contemporânea em Portugal, atrasou drasticamente qualquer possibilidade de afirmação das novas vanguardas. Segundo Wandschneider, “o museu foi, nestes tempos, uma aspiração e uma reivindicação constantemente reiteradas, e às quais o Estado autoritário, no seu alheamento da arte contemporânea, foi totalmente surdo.”¹⁶

Neste sentido, vale a pena sublinhar a actividade desenvolvida em espaços como o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, fundado em 1958 e a Cooperativa Árvore, inaugurada no Porto, em 1963, que se estabeleceram fora, tanto do circuito de galerias, como do sector institucional. Estes lugares privilegiaram a produção e experimentação artísticas que constituíram o início da arte contemporânea portuguesa.

Das diversas iniciativas realizadas em ambos os espaços destacam-se: o enterro do Museu Nacional Soares dos Reis, proferido a 10 de Junho de 1974, pela “Comissão para uma Cultura Dinâmica”, constituída por artistas e intelectuais reunidos na Cooperativa Árvore; e o evento “1.000.011º Aniversário da Arte”, em 1973, criado a partir de um convite do artista francês e membro do movimento *Fluxus*, Robert Filliou, no CAPC.

15. “A conformação dos artistas aos gostos e expectativas do público e dos coleccionadores; abdicação dos valores de experimentação e contestação em função da revalorização de critérios técnicos e estéticos já ultrapassados; artificialidade das cotações do mercado ditada pelo surto especulativo e pelo carácter local de um mercado destituído de padrões internacionais de comparação; substituição da avaliação estética pelo sucesso comercial como critério de apreciação dos artistas e das obras.”, *ibid*

16. *ibid*

O anúncio da morte do MNSR determinou o início da constituição do primeiro Centro de Arte Contemporânea¹⁷ em Portugal, inaugurado em 1976, sob direcção de Fernando Pernes. Já o evento realizado em Coimbra, surge do contacto estabelecido entre Ernesto de Sousa e alguns membros do movimento *Fluxus*, como Filliou, George Brecht, Joseph Beuys e Wolf Vostell, com o objectivo de aliar ao discurso de vanguarda um sentido de festa, comunicação e participação colectiva no que viria a ser o entendimento de Ernesto de Sousa de uma reaproximação entre arte e vida: “HÁ UM MILHÃO E 11 ANOS ARTE E VIDA HUMANA EXISTIAM E CONFUNDIAM-SE... POR QUE NÃO CELEBRAR ESTA DATA? ... numa FESTA, sem arte (convencional) mas que seja ela própria uma verdadeira afirmação de identidade possível e necessária entre a Arte e a Vida?”¹⁸

Nesse mesmo ano, o crítico lisboeta, que curiosamente é uma das figuras mais citadas no processo de dinamização das novas propostas revelou, numa anti-conferência intitulada “Da Vanguarda Artística e do Mercado Comum, com uma receita que contribuirá para a resolução de alguns dos problemas que afligem a nossa pátria”, uma posição defensora do mercado da arte. Nessa leitura, o crítico demonstra um estranho patriotismo ao censurar os artistas que haviam enveredado pelos caminhos da *anti-arte*, rejeitando a tradição pictórica extensivamente desenvolvida em Portugal, e propondo uma especialização na exportação da pintura tradicional, para países onde ela havia sido já ultrapassada.

Ernesto de Sousa foi o primeiro crítico português a visitar a Documenta de Kassel, em 1972, quando esta ia já na sua quinta edição. Além do crítico lisboeta, apenas José-Augusto

17. O Centro de Arte Contemporânea (C.A.C.), primeiramente denominado de “Centro de Arte Contemporânea do Norte”, foi instaurado dentro do MNSR, em 1976, sobre direcção de Fernando Pernes (Lisboa, 1935). Com uma vasta formação no estrangeiro (Itália e França) em História da Arte e Sociologia da Arte que posteriormente viria a contribuir para uma incessante actividade enquanto crítico, secretário-geral da SNBA - onde formou a Galeria de Arte Moderna - e professor de Crítica de Arte e Correntes Artísticas Contemporâneas, em 1974 Pernes integra a Comissão para uma Cultura Dinâmica e declara a morte do MNSR, em prol de uma recepção das novas práticas artísticas. O C.A.C. esteve activo entre 1976 e 1980, sendo, naquela altura, “a única iniciativa cultural no domínio das artes plásticas do actual regime”, tal como referiu Hélder Macedo, secretário de estado da cultura em 1979. Além da organização de exposições que visavam a divulgação de novas práticas artísticas, especialmente a fotografia, o C.A.C. promovia ainda concertos, ciclos de cinema e palestras com diferentes temáticas, organizava cursos de introdução a arte moderna e contemporânea e procurava a realização constante de visitas guiadas. Tal como o próprio Pernes afirma, “no referente à década de setenta, de qualquer modo, o C.A.C. terá sido o primordial evento irrompido na vida artística e cultural portuense.”

Após o seu encerramento, Pernes inaugura a primeira exposição de arte contemporânea no MNSR, em 1985, onde esteve presente Teresa Patrício Gouveia, então secretária de estado da cultura. Dando continuidade à ideia de Pacheco em criar um Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM) no Porto, Teresa Patrício Gouveia dará início ao processo de formação da fundação e museu de Serralves nomeando uma segunda Comissão Organizadora para o MNAM, cuja constituição se viria praticamente a repetir a partir da primeira (criada em 1980, com Pacheco), tendo igualmente Pernes como director. Em 1986 é assinado o contracto de compra da Casa de Serralves - antigo Parque Riba d’Ave ou casa de Santa Maria - possibilitando finalmente a criação da Fundação de Serralves, em 1989, e, dez anos mais tarde, a inauguração do Museu Nacional de Arte Contemporânea de Serralves, um projecto assinado pelo arquitecto português Álvaro Siza Vieira.

- Todo este apontamento histórico foi apoiado nos catálogos *Serralves: 20 anos e outras histórias* (Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea., 2009) e *Porto 60/70: Os Artistas e a Cidade* (Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea., 2001).

18. “Carta-Convite: UMA FESTA PARA CELEBRAR O 1.000.011º ANIVERSÁRIO DA ARTE”, in cat. CAM-JAP, “Ernesto de Sousa, Revolution My Body”, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998

França, na altura a residir em Paris, havia introduzido no contexto nacional alguma informação sobre as novas correntes artísticas. Além da *Colóquio*,¹⁹ a única revista especializada em arte existente na década de 1960, a informação sobre a produção artística internacional apenas se poderia encontrar em artigos dispersos de jornais e revistas da generalidade. França foi o único crítico português que, alguns anos antes da *Documenta 5*, se havia ocupado, embora com alguma resistência,²⁰ de uma das mais importantes exposições onde surgiram obras que consituíam já o novo panorama artístico, intitulada “When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations”, de 1969, igualmente comissariada por Harald Szeeman.

Foi a partir de finais de 1960, na altura em que conheceu Wolf Vostell, que Ernesto de Sousa se mostrou “subitamente” adepto da experimentação artística baseada num reformular do processo de comunicação estética, em que o estatuto do artista e do espectador se viram questionados. Associando o termo “operador estético”²¹ ao autor/produtor das novas vanguardas, ES comunicava um novo conceito de obra de arte concebida como “aberta” ao seu estatuto experimental e, por isso, inacabado e indeterminado. Neste sentido, não obstante o controverso percurso biográfico de ES, a sua actividade crítica e artística surge hoje associada a um discurso de ruptura e descontinuidade essencial para o desenvolvimento da arte contemporânea em Portugal.²²

Em 1972, o crítico encontra reunidas na *Documenta 5* as problemáticas que o haviam acompanhado nos últimos anos, nomeadamente um novo conceito de arte afastado das convenções objectuais e inserida num processo conceptual onde a *desmaterialização* da obra é possível. Fazendo uma espécie de reportagem fotográfica da exposição, com especial interesse na obra de Joseph Beuys, que então conhece, ES fará disso um utensílio

19. A revista *Colóquio – Artes e Letras*, foi publicada nos anos de 1960 sob direcção da Fundação Calouste Gulbenkian que acabou por, em 1971, separa-la em duas publicações distintas, tendo França ficado a cargo da versão *Colóquio-Artes*.

20. Num dos seus “folhetins” de então, José-Augusto França comenta: “... a arte muda consoante o conceito, ou o conceito de arte”, embora recomendando atenção “... para o que, afinal, é apenas uma mudança de convenção. (...) Eles estão empenhados numa anti-arte” mas “... anti-arte é arte também, fatalmente”. FRANÇA, José-Augusto, “Quando as atitudes se tornam forma”, in *Quinhentos Folhetins*, Vol 1, (1984), Imprensa nacional-Casa da Moeda, Lisboa, pp. 13-15

21. “Operador Estético” foi um termo introduzido por Ernesto de Sousa no seu artigo “Nostalgia da pintura e anti-pintura”, in *Vida Mundial*, nº 1590, (1969), para designar o novo estatuto do artista afastado da produção exclusiva a um meio, e livre, enfim, de utilizar todo e qualquer meio de expressão, culminando numa des-hierarquização dos géneros e uma des-especialização na prática artística. Exemplo disto foram as obras “Nós Não Estamos Algures” e o “Encontro do Guincho”, ambas produzidas pelo crítico em 1969, denunciando uma atenção especial ao esforço em interligar arte e vida no processo criativo, numa tentativa constante de aproximação ao trabalho ideológico e interventivo do grupo *Fluxus*.

22. Sobre esta questão, Miguel Wandschneider observa que a diversidade biográfica de ES tem sido tematizada, naturalizada e até desproblematizada em detrimento da sua descontinuidade biográfica. Wandschneider chama a atenção para o facto da aparente coerência e linearidade biográfica estar relacionada com processos de auto construção identitária, onde “não se pode ignorar a componente estratégica inerente aos discursos dos produtores culturais acerca de si próprios, nos quais a gestão da imagem de si (...) se relaciona com a consciência dos seus efeitos sobre a constituição da identidade social e com a consciência (e o desejo) da posteridade.” Assim, com base no percurso de ES, Wandschneider observa que, neste processo de construção biográfica e autoral, o crítico “assume um papel extremamente activo na manipulação do seu reportório biográfico e na construção da sua imagem, influenciando as representações que acerca dele se foram fazendo.” WANDSCHNEIDER, Miguel, “Descontinuidade Biográfica e Invenção do Autor”, in “Ernesto de Sousa: Revolution My Body nº2”, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998

de legitimação e divulgação dos conceitos aí desenvolvidos. Através de algumas apresentações públicas em diapositivos, o crítico pretendeu estabelecer o ponto de partida de um difícil caminho na defesa e consolidação das ideias e experiências das novas vanguardas e na consequente passagem da arte moderna para a arte contemporânea.

Só em 1977, ES consegue organizar a primeira grande exposição sobre a situação de ruptura que se fazia sentir há muito no contexto artístico português. A “Alternativa Zero” surgiu num período de rescaldo e grande agitação política após o regime ditatorial ter sido finalmente derrubado, em 1974. O movimento colectivo de vanguarda permanecia frágil e um tanto isolado das transformações que a Revolução havia alguma vez aparentado impulsionar nesse campo. Referindo-se à constituição da exposição, Ernesto de Sousa revela um claro descontentamento sobre a situação artística em Portugal, afirmando que:

“... o resultado é ainda uma ignorância arrogante dos avanços positivos e gigantescos desenvolvidos no domínio estético, nesses meios tecnologicamente avançados; e um atraso na teoria e na prática que se vai tornando catastrófico e sem remissão. Isto é evidentemente agravado com o estado geral de incomunicação que caracteriza este país, e para o qual só um 25 de Abril é muito pouco.”²³

Assentando nas ideias que vinha defendendo e difundindo desde o início da década, o crítico reuniu nesta mostra as várias experiências que, de uma maneira ou de outra, davam voz às vanguardas estéticas inseridas no campo conceptual. Assim, propondo uma perspectiva concentrada na nova produção artística desenvolvida a partir de meados dos anos de 1960, as obras apresentadas na “Alternativa Zero” eram, na sua maioria, já conhecidas de mostras anteriores.²⁴ No entanto, com base numa estratégia de consolidação, além dos artistas que com o crítico haviam desenvolvido uma linha de trabalho no novo campo artístico²⁵, ES convida ainda autores relacionados a estruturas ou grupos do passado a desenvolverem ou apresentarem obras que, de algum modo, integrassem o espírito programático da mostra.²⁶ Tal como observa Wandschneider “os objectivos e impacto da exposição ficariam comprometidos se o crítico tivesse limitado a sua escolha aos artistas mais próximos das tendências experimentais”, não possibilitando por isso que a “Alternativa Zero” abrisse um novo campo de possibilidades assentes no estabelecimento de uma nova era artística para o contexto nacional.

23. SOUSA, Ernesto, in cat. descritivo “Alternativa Zero” de 1977, in Fundação de Serralves. Museu de Arte Contemporânea, “Perspectiva: Alternativa Zero”, Porto: Fundação de Serralves, 1997

24. Como foi o caso das exposições “Do Vazio à Pró-Vocação”, de 1972 e “Projectos-Ideias”, 1974, ambas organizadas pela AICA na SNBA, sob autoria de Ernesto de Sousa.

25. Como é o caso de Helena Almeida, Julião Sarmento, Fernando Calhau, Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Jorge Peixinho, Noronha da Costa, Constança Capdeville, Salette Tavares, Ana Vieira, João Vieira, Ana Hatherly e Ernesto Melo e Castro.

26. Como é o caso de Armando Azevedo, Albuquerque Mendes, Tília Saldanha, José Rodrigues, Jorge Pinheiro, Vítor Belém, Júlio Bragança, Clara Menéres, entre outros.

Após assistir à inauguração do Museu Vostell, em 1976, situado a poucos quilómetros de Malpartida de Cáceres e envolvido pela paisagem de Los Barruencos, Ernesto de Sousa inicia uma colaboração que viria a revelar-se marcante para a formação e difusão do novo panorama artístico português no contexto internacional. Na sequência da primeira edição da Semana de Arte Contemporânea em Malpartida de Cáceres, em 1978, onde apresentou uma pequena exposição individual focada no filme “Revolution My Body, no.2” e alguma documentação acerca da “Alternativa Zero”, Ernesto de Sousa leva, um ano depois, dezasseis artistas portugueses a participarem na segunda edição da SACOM, dedicada à actividade desenvolvida pelo movimento *Fluxus*. Todas as obras e documentos fotográficos e videográficos da exposição foram doados ao Museu, sendo que, na “Carta de Malpartida” (*Colóquio-Artes*, 1979), o crítico refere, entre outras coisas, que “o vídeo (de Belém) teve ocasião para confirmar os seus ensaios experimentais: e com tanto êxito relativo que a Galeria de Belém já iniciou o seu programa de trocas com a Videoteca de Berlim...”²⁷

Vostell aparece, então, como alicerce de uma comunicação há muito travada e extremamente necessária para a afirmação de uma nova era na actividade artística portuguesa. A desconstrução do televisor, aliada a uma distorção consciente da função televisiva, teve o seu maior efeito na vontade incondicional por parte dos artistas nacionais em romper com as fronteiras entre a arte e a vida ou entre a arte e o real.

arte vídeo sem movimento

Quatro anos após ter publicamente reprovado os artistas que se haviam afastado de uma tradição pictórica, Ernesto de Sousa afirma:

“... provincialismo e academismo, que não são apenas características nossas, confluem para esta “miséria espiritual”. Mas neste país exageramos o academismo num modo caraveleiro que pode ser paradigma negativo para o que há de mais retrógrado lá fora, aptos até, como o receou em tempo um escritor francês, a *portugalizar* a Europa. É ainda o espectro do Dantas e o horror ao novo, oposição a tudo o que venha alterar hábitos e privilégios, sejam ideias ou aparelhos (*videotape*, por exemplo), qualquer transformação mais ou menos radical das definições remançosas e aparentemente seguras.”²⁸

O exemplo do *videotape* surge associado à origem da arte vídeo em Portugal, no final da década de 1960, cuja prática tecnológica trouxe uma linguagem totalmente nova à produção e divulgação da obra de arte. Tal como tenho vindo a referir ao longo dos anteriores capítulos, a anulação do objecto em favor da obra conceptual, a que Ernesto de Sousa se refere diversas vezes em relação à nova ideia de arte,²⁹ encontra na exploração e

27. SOUSA, Ernesto, “Carta de Malpartida”, in *Colóquio-Artes*, nr. 42, (1979)

28. SOUSA, Ernesto, *op. cit.*

29. Como por exemplo no artigo “Estado Zero – Encontro com Joseph Bueys”, in *República*, 1972 e “Da Vanguarda Como Necessidade”, in *Vida Mundial*, 1974.

experimentação dos *media* a mais acessível possibilidade de acção e comunicação do conceito que a suporta. Na sua “Auto-Biografia Documental”, Ana Hatherly explica que:

“... os artistas são levados a assimilar os meios de comunicação social porque não podem fazer outra coisa. Os meios de comunicação social fazem parte da Cultura Popular e os artistas que experimentaram, por exemplo, a influência dos *mass media* na propaganda ideológica (que por essa razão assume frequentemente o aspecto de folclore urbano), compreenderam a inter-relação total e a necessidade de recorrer a todos os meios de expressão quando o objectivo comum é a comunicação.”³⁰

Hatherly foi dos primeiros autores portugueses a recorrer aos *media*, nomeadamente o filme, para produção e realização de algumas das suas obras. Após ter concluído um curso de cinema na *London Film School*, a artista regressa a Portugal e realiza “Revolução”³¹, em 1975, uma obra pioneira baseada no 25 de Abril. Mais tarde, Hatherly assume a direcção de “Obrigatório Não Ver”³² e integra uma das edições de “Binário”³³, ambos programas televisivos relevantes na divulgação da arte de vanguarda em Portugal. Como foi já referido, esta criadora esteve envolvida desde muito cedo no experimentalismo poético através do qual, influenciada pelos movimentos estudantis do Maio de 68, a Guerra do Vietname, a Guerra Colonial, os movimentos feministas e a expansão da música rock, desenvolveu um discurso de revolta e insubordinação contra o poder instituído no País:

“O ambiente [em regime de ditadura] foi adverso a essa experimentação. Éramos poucos, mas havia uma razão de ser para o movimento: tratava-se de uma tomada de consciência internacional e nacional; contra um «status quo» intolerável, nos anos 60/70, até ao 25 de Abril. Existia, portanto, uma necessária demonstração da nossa oposição àquilo que se estava a viver, a toda a repressão de que éramos objectos. Com a revolução, a opressão terminou, bem como a censura. A partir daí, colaborei com elementos que revelaram o meu júbilo perante a revolução.”³⁴

Porém, ao contrário do que se poderia esperar face ao descontentamento geral da sociedade portuguesa pela situação do país após mais de quatro décadas mergulhado na ditadura de Salazar, as novas tecnologias, nomeadamente o vídeo, foram timidamente abraçadas pelos autores nacionais e raramente tidas como meios de comunicação, de manifesto ou de crítica à realidade vigente. A arte vídeo surgiu em Portugal como uma entre várias possibilidades no processo dos artistas, não se destacando, por isso, das outras disciplinas. O discurso de experimentação que caracteriza grande parte das obras

30. HATHERLY, Ana, *op. cit.*

31. Consultar descrição da obra na Cronologia final.

32. “Obrigatório Não Ver” foi um programa semanal emitido, durante a madrugada, pelo Canal 2 da RTP entre 1978 e 1979, a cargo de Ana Hatherly. Consultar: HATHERLY, Ana, “Obrigatório Não Ver”, Lisboa: Quimera, 2009

33. “Binário” consistiu num conjunto de 10 a 12 programas apresentados na RTP2, no início dos anos 1980, dedicados à relação entre Poesia e Música, dirigidos por Yvette Centeno, José Ribeiro da Fonte, Manuela Graça Dias e Constança Capdeville. Consultar: HATHERLY, Ana, “Obrigatório Não Ver”, Lisboa: Quimera, 2009

34. Ana Hatherly em entrevista com GASTÃO, Ana Marques, “Ana Hatherly: Mediações sobre a Escrita e o Acto Criador”, in *Agulha*, nº 35, (2003)

de vanguarda realizadas nos anos de 1960 e de 1970, denuncia um certo deslumbramento dos artistas nacionais pelas novas práticas artísticas já há muito instituídas no contexto internacional. Assim, a ilusão de ES em criar uma “sociedade nova”³⁵ através do desenvolvimento e adopção à situação portuguesa dos conceitos que constituíam o novo paradigma artístico internacional foi largamente amplificada, quando aquilo que estaria em causa era a ânsia em experimentar, finalmente, o que havia sido reprimido por tanto tempo. A heterogeneidade do discurso artístico trabalhado individualmente por diversos autores portugueses nesse período, resultou, portanto, desse processo de experimentação que se prolongou por vários anos, e sobre o qual se torna, hoje, difícil de contextualizar.

De um modo geral, inserida nesta linha de produção, a arte vídeo portuguesa tem os seus primórdios na exploração do filme em suporte Super 8 e 16mm iniciada em meados da década de 1960. À semelhança de Hatherly, outros autores portugueses viram na tecnologia filme talvez a via mais fácil para aceder a uma nova linguagem artística, uma vez que, em regime ditatorial e de isolamento face ao exterior, o acesso aos novos equipamentos de vídeo, nomeadamente a câmara portátil *Portapak*, exportada para a Europa pouco depois da sua entrada para o mercado norte-americano, em 1967, era muito difícil.³⁶ Contudo, curiosamente, a maior parte dos artistas que eventualmente se viriam a envolver com a prática do vídeo tinham já tomado contacto com essa nova realidade no exterior do país, quer pelo facto de estarem exilados, quer por participação nas Bienais de Veneza ou São Paulo.

Talvez por ter representado o primeiro passo para a consolidação de um movimento artístico de vanguarda no contexto nacional, a Poesia Experimental tornou-se no núcleo de investigação mais abrangente, pelo que muitos dos autores que vieram a interessar-se pelos novos *media* estavam já envolvidos nessa vertente de experimentação. Além de Hatherly e Melo e Castro, já citados anteriormente, também Silvestre Pestana (1949) e António Barros (1953) desenvolveram um percurso de confluência entre ambas as práticas.

Quando partiu para a Suécia, em 1973, para ingressar num curso de Comunicação-Televisão e Música Electrónica, na Universidade de Estocolmo, Pestana havia já produzido algum trabalho ligado à poesia concreta, tendo participado na publicação da revista *Hidra 2*³⁷, lançada em 1969. Aquando da sua estadia na capital sueca, o artista esteve em

35. DE SOUSA, Ernesto, “Da Vanguarda como Necessidade”, artigo publicado em *Vida mundial*, nº1834, Novembro de 1974

36. Numa conversa com António Aragão, Melo e Castro e Hatherly, Silvestre Pestana afirma que “o que se deu no caso específico da minha vivência na Suécia foi mais um aprofundamento por contacto directo com essas fontes, em que os “laboratórios” são feitos já com um nível de apoio tecnológico que nós aqui em Portugal nem podemos sonhar – e isso é perfeitamente compreensível porque não existe um nível tecnológico social paralelo.” HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, E.M., “PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa”, Lisboa: Moraes Editores, 1981

37. *Hidra 2* foi a primeira revista a incluir “poemas-objecto” que consistiam em metamorfoses de objectos do quotidiano em poemas, entre os quais “Atómico Acto” escrito a partir de um balão vermelho, de Silvestre Pestana.

contacto com “um dos centros mais activos na apresentação das obras conceptuais da vanguarda americana”.³⁸ Durante o curso de Comunicação-Televisão, por exemplo, Pestana teve acesso ao equipamento britânico de registo vídeo “FUTURA”, com uma fita de 1 polegada, dado que a *Portapak* da Sony não estava ainda disponível no mercado. No curso de Música Electrónica, focado na escola de Colónia, dirigida por Stockhausen, o artista aproximou-se ainda das novas linguagens musicais anteriormente desenvolvidas por Vostell e Paik, tendo vindo a trabalhar no Estúdio *Filkigen*, um centro de pesquisa sonoro, centrado na formação e difusão da arte de vanguarda ao longo da década de 1970.³⁹

Mais tarde, e após ter passado algum tempo em Paris, Pestana regressa a Portugal por volta de 1977 e cria o grupo de teatro Anima com Seme Lutfi, ao mesmo tempo que começa a colaborar com o grupo musical Anar Band, constituído por Jorge Lima Barreto e Rui Reininho, com o qual realiza diversos trabalhos no âmbito da poesia, da música e da *performance*, nomeadamente na exposição “Alternativa Zero”, onde também participa. O artista madeirense relaciona-se, então, desde cedo com o desenvolvimento e divulgação das novas tecnologias no contexto artístico português, tendo participado em diversas iniciativas tanto experimentais como institucionais, destacando-se a actividade educativa desenvolvida na ESBAP.

Raramente citada neste contexto, a ESBAP teve um papel relevante na introdução do vídeo no campo artístico. Após a Revolução, a escola procedeu a uma reformulação geral dos cursos de pintura e escultura, até então separados entre si, tendo criado um curso de Design (Arte Gráfica) e estabelecido, já desde 1974, a cadeira de “Fotografia, Cinema e TV”, embora esta apenas tenha começado a funcionar em 1976, sob orientação do professor Calvet de Magalhães. [Anexo 1] A partir do ano lectivo 1979/80, a disciplina é dividida em Fotografia I e II e Cine-Vídeo I e II, [Anexo 2 e 3] disponibilizando, naquela altura, um estúdio com duas câmaras móveis e uma fixa da Philips, mas não permitindo, no entanto, a realização de trabalhos no exterior, uma vez que todo o equipamento era restrito a produções escolares.

No seu depoimento [Anexo 5], o artista refere a actividade da equipa de docentes da disciplina na altura, constituída por um realizador da RTP, um técnico de câmara e o engenheiro Sousa Lopes, cuja dinâmica enquanto professor se revelou, segundo Pestana, determinante para o desenvolvimento da arte vídeo no âmbito académico. Assim, integrando o segundo ano do curso de pintura na ESBAP, em 1977, este criador deu continuidade à actividade iniciada por E. M. Melo e Castro com “Roda Lume”, e realizou os seus primeiros vídeopoemas⁴⁰ em simultâneo à organização das primeiras exposições⁴¹

38. Em [Anexo 5], resposta à pergunta no.1

39. Na entrevista, Pestana acrescenta ainda que o Estúdio *Filkigen* estava ligado aos cursos de pós-laborais da Universidade de Estocolmo no âmbito da música electrónica. Nas instalações do estúdio realizavam-se mensalmente concertos de música electro-acústica acompanhados por peças de dança contemporânea.

40. Como por exemplo “Necro-Eco” (1978), realizado em colaboração com a revista *Loreto 13*, “Poema/Ovo” (1977), “Piramede” (1977) e “Mater” (1978).

sobre arte vídeo em Portugal, na cantina do edifício. Relativamente a estas mostras, Pestana chama a atenção para a “desfaçatez e repúdio apresentado pelo grupo de docentes do curso de Design Gráfico, mais ligados ao então mercado do design do Porto”,⁴² que colocavam em causa a criação e produção de obras em vídeo, pois estas não constituíam os objectivos do curso em “formar alunos competentes na realização de *spots* publicitários que pudessem responder às tendências do mercado.”⁴³

Apesar de tudo, a ESBAP foi absolutamente pioneira na dinamização, ensino e produção de trabalhos no campo das novas tecnologias, devendo esse mérito, segundo Pestana, ser atribuído ao desempenho incansável quer do pintor Abel Mendes, enquanto docente do curso de pintura, quer de Magalhães, responsável pelo departamento de Arte e Design entre 1976 e 1981. [Anexo 1]

No final da década de 1970, Pestana participa ainda, por intermédio da ESBAP, no projecto “Multi/Ecos” (1978), organizado por António Barros no Teatro-Estúdio CITAC, em Coimbra. Segundo este último, “Multi/Ecos” poderá ser considerado o “manifesto gerador da instalação multimédia”⁴⁴, tendo a obra pioneira “MATER” (1978)⁴⁵, do artista madeirense, constituído esse acontecimento.

Já na década de 1980, Pestana funda, a partir da cidade do Porto, em conjunto com o pintor Henrique Silva e com o acordo de Abel Mendes, o primeiro colectivo de vídeo, denominado *VideOporto*. António Barros anuncia a formação deste grupo como consequência ou efeito do projecto multidisciplinar “Multi/Ecos”, tendo vindo juntar-se a Abel Mendes, Adriano Rangel, Borges Brinquinho, Conceição Pestana, Fernando Ribeiro e Henrique Silva, na sua constituição. Fazendo referência à presença da televisão no quotidiano da sociedade, com especial incidência crítica à emissão uni-direccional, o grupo faz as primeiras anotações sobre a prática artística do vídeo:

“É deste contexto de coexistência uni-direccional televisiva com inovações tecnológicas aceleradas, que desde os finais dos anos de 1960, os operadores estéticos vêm questionando esta nova sociedade sócio-electro-cultural; convencionou-se chamar “Video-Art”, aos produtos que obedecem às seguintes considerações gerais: 1. Utilização do “media” TV como tela ou suporte de registos; 2. Uso intensivo das tecno-expressividades electrónicas interactivas; 3. Uma noção narrativo-temporal que atenda às leis do “bio-feed-back” cultural.”⁴⁶

O colectivo *VideOporto* resulta portanto de uma preocupação e um especial interesse de experimentação prática há muito referida e irremediavelmente adiada num país ainda absorvido por um longo contexto de isolamento. A formação deste grupo vem propor uma

41. Silvestre Pestana refere na entrevista que, no geral, as obras em vídeo produzidas e expostas na ESBAP, apresentavam uma imensa teatralidade aliada a um interesse pelo nu, como algo integrante do percurso formativo e escolar.

42. Em [Anexo 5], resposta à pergunta no. 5

43. *ibidem*

44. Em [Anexo 4], resposta à pergunta no. 9

45. Consultar descrição da obra em Cronologia final.

46. Texto presente no catálogo desdobrável que acompanhou a exposição de obras produzidas pelo grupo em 1982 ver catálogo e respectiva referência

nova abordagem ao tema e à prática do vídeo, pelo que representa, pela primeira vez, uma vontade conjunta em lidar com as potencialidades estéticas e artísticas da nova tecnologia: “VideOporto manifesta assim no sentido da resposta, um divórcio da vontade teórica, geralmente alheia de uma familiarização dos meios técnicos, e propõe em contrário o exercício cooperativo advogando mutualidade na manutenção dos suportes, como mesmo na intervenção das experiências e percursos de aprendizagem e revelação.”⁴⁷

Sobre as actividades e produções realizadas pelo grupo e tendo em conta a presença do televisor e do monitor para a constituição das obras, Barros chama a atenção para as acções “videoperformativas” de Pestana realizadas num espaço normalmente habitado por “objectos televisuais”⁴⁸. Segundo este último, o grupo contou ainda com o apoio da Cooperativa Árvore para realização e exposição das suas obras, estando, contudo, dependente dos equipamentos disponibilizados por si e pelo pintor Henrique Silva, na altura, um dos directores da CA.

Ainda no mesmo ano, Pestana dá continuidade ao núcleo de vídeo experimental da ESBAP enquanto monitor na disciplina de Cine-Vídeo, a convite do então director da escola Júlio Resende e integra a exposição internacional “Portuguese Video Art”, apresentada na Gallery of New Concepts, pertencente à Universidade do Iowa, nos EUA. À semelhança dos restantes participantes na mostra, Pestana também frequentou e produziu alguns trabalhos no Centro de Vídeo, criado na GNAM, sobre o qual irei falar mais à frente.

Começando a sua actividade artística também ligada ao concretismo⁴⁹, António Barros estabeleceu contacto, desde muito cedo, com o que “de mais recente se explorava nos novos e alternativos suportes de comunicação.”⁵⁰ Após ter tido a oportunidade de conhecer o poeta António Aragão e o pintor António Areal, Barros cruza-se com Ernesto de Sousa e Wolf Vostell, com os quais estabelece uma relação de amizade, vindo a colaborar com o artista alemão no Vostell Fluxus Zug, Das mobile Museum, em Leverkusen. Pela mesma altura, visita Amesterdão e Colónia onde entra em contacto com as obras de Nam June Paik, Vito Acconci, Cindy Sherman, Arnulf Rainer, Marina Abramovic e Ulay, e Brian Eno, através das quais se relaciona com a prática do vídeo e a presença do televisor aliado ao conceito “televisão” no contexto artístico. Desenvolvendo, assim, uma “tendência Fluxista”⁵¹ na qual a aproximação entre arte e vida se estruturava num processo intensivo de experimentação, Barros explica que a prática do vídeo surge na sua obra como um “elo contributivo e sinérgico”⁵² desse mesmo processo, sem que o novo *media* viesse causar

47. *ibidem*

48. Em [Anexo 4], resposta à pergunta no. 9

49. O *concretismo* foi uma vertente do Experimentalismo Poético: “Na equipa que fez o no.1 da Revista “Poesia Experimental” em 1964, nem todos tomaram o caminho da poesia experimental, mas isso é o resultado do aberto ecletismo desse movimento em que os interesses dos participantes iam desde o pós-surrealismo ao mais ortodoxo *concretismo* passando pela fenomenologia... Alguns afastaram-se até de qualquer atitude experimental.” HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, E.M., *op. cit.*

50. Em [Anexo 4], resposta à pergunta no. 1

51. Em [Anexo 4], resposta à pergunta no. 2

52. Em [Anexo 4], resposta à pergunta no. 3

alguma mudança ou ocupar um papel protagonista no âmbito do seu discurso artístico. O artista refere que contemplou o conceito “televisão” no desenvolvimento da sua obra *artoral*⁵³, questionando-o com base nas teses de Marshall McLuhan e Guy Debord.

Ainda durante os anos de 1970, Barros sediou-se em Coimbra onde esteve envolvido em diversos programas ligados à *performance*, curadoria e algumas publicações. Enquanto Director Artístico do Teatro-Estúdio CITAC, organiza os projectos expositivos “Multi/Ecos”, já referido anteriormente, e “Projectos & Progestos – Tendências Polémicas nas Linguagens Artísticas Contemporâneas”, em 1979. Este último surgiu do colectivo editorial *Artitude:01*⁵⁴, a partir do qual viria a desenvolver diversas outras obras/“artitudes” e eventos que integraram a exposição SACOM 2, em Malpartida de Cáceres e um dos Concertos *Fluxus*, organizados no Museu Vostell. Já na década de 1980, participa conjuntamente com Pestana, Hatherly e E. M. Melo e Castro, entre outros, na exposição “PO.EX”, organizada na GNAM, em Lisboa e integra, apenas com o primeiro, o grupo VideOporto, em 1981.

Permanecendo longe do Centro de Vídeo e das iniciativas organizadas pela DGAC, é a partir de Coimbra que Barros desenvolve um trabalho exaustivo de dinamização, distribuição, experimentação e produção das novas práticas no núcleo de actividades desenvolvidas no CAPC. O artista refere ainda que, no campo da arte vídeo, o CAPC e o Teatro Estúdio CITAC davam, pontualmente e com o apoio do Goethe Institut Rolf Leberbogen, acesso a equipamento vídeo para a concretização de alguns projectos. Deste modo, de uma maneira geral, embora o vídeo não tenha tido consequências enunciativas na sua actividade artística, Barros enquanto participante e dinamizador das novas práticas, foi um dos protagonistas de um passo decisivo para a história da arte vídeo em Portugal.

Por outro lado, embora também com ligações ao campo da *performance*, mas longe da dialéctica poético-experimental desenvolvida por Barros e Pestana, Helena Almeida (1934) introduziu a tecnologia do novo *media* num processo desenvolvido isoladamente. Ao fazer parte do grupo de autores que frequentaram o Centro de Vídeo, Almeida foi também convidada a integrar a exposição “Portuguese Video Art”, onde apresentou a sua primeira obra em vídeo, intitulada “Ouve-me” (1979). Contudo, trabalhando essencialmente com fotografia enquanto ferramenta de documentação de *performances*, o vídeo surge como complemento quer da sua prática fotográfica quer na actividade desenvolvida no campo do desenho. A nova tecnologia é encarada pela artista como uma ferramenta mediadora entre a imagem pensada e a imagem produzida, sendo esta obra em

53. “Artoral” vem de “Artitude”, conceito resultante da junção de “arte” com “atitude”, fazendo referência à aproximação entre “arte” e “vida” e consequentemente, ao movimento *Fluxus*.

54. *Artitude: 01*, consistia, segundo António Barros, num colectivo editorial em formato de revista performativa que visava a exploração de novas soluções de edição alternativa. Em [Anexo 4], reposta à pergunta no. 10

vídeo uma excepção nesse contexto. Helena Almeida explica o objectivo da sua opção afirmando tratar-se de uma posição estética:

“... passo a usar o vídeo para experimentar, porque um gesto pode ser muito enganador: uma mão mais para o lado é já outra coisa. Então ensaio primeiro com a câmara. A fotografia é a ponte final do trabalho. (...) Sou eu que escolho as imagens, domino mais o meu trabalho com a fotografia. Assim eu obrigo o espectador a ver o que eu quero.”⁵⁵

Assumindo um caminho oposto mas igualmente solitário, Julião Sarmento (1948) valoriza, não só as possibilidades artísticas da linguagem cinematográfica, mas também o lado escultural do objecto monitor. Tendo começado a trabalhar em formato Super 8 a partir de 1967,⁵⁶ Sarmento “trocou desde cedo o pincel pela câmara”⁵⁷, desenvolvendo um discurso com ligações frequentes ao universo da literatura e da sexualidade. Colaborou pontualmente com Fernando Calhau (1948-2002),⁵⁸ na produção de algumas obras (como “TV” e “Media”, ambas de 1975), com o qual integrou a DGAC entre 1976 e 1981, tendo estado envolvido na criação do primeiro estúdio semi-profissional de vídeo na GNAM.

No âmbito da temática aqui desenvolvida, Sarmento mostrou-se pioneiro na valorização escultórica do monitor.⁵⁹ Ainda a finalizar a década de 1970, o artista apresenta duas instalações nas quais o dispositivo tecnológico desempenha um papel de destaque na estruturação da própria obra: “GNAIT” e “Rosebud”. A primeira foi produzida em 1979, por ocasião do ciclo de exposições “Novas Tendências na Arte Portuguesa/Poesia Visual Portuguesa”, comissariada conjuntamente por António Barros e Alberto Carneiro para o CAPC. “GNAIT”, é uma instalação vídeo apresentada numa sala totalmente escura onde a única fonte de luz reside no monitor, no qual se observa o artista filmado por trás de uma grelha, praticando exercícios de terapia da fala, incluindo a vocalização da palavra “gnait” e outras dirigidas ao espectador, como “vai, vai” ou “vem, vem”. O monitor encontra-se atrás de uma estrutura de madeira e arame metálico, também visível no vídeo, interferindo assim com a percepção dessa imagem já por si complexa. A instalação inclui

55. Helena Almeida em entrevista com Isabel Carlos, in cat. Bienal de Veneza, 51^a, *Helena Almeida: intus*, coord. Mário Valente, Porto: Civilização, 2005

56. Grande parte das obras realizadas nas décadas de 1960 e 1970 foram perdidas num apartamento que o artista abandonou, outras foram destruídas e outras foram queimadas no incêndio que deflagrou na GNAM de Belém, em 1981.

57. Afirmação assumida com referência ao texto de Bartomeu Marí, onde o curador refere “Julião Sarmento começou a sua prática artística enquanto pintor, mas rapidamente trocou o pincel pela câmara.”, MARÍ, Bartomeu, “Julião Sarmento”, in cat. Museu do Chiado, “Julião Sarmento: Works from the 70s”, Lisboa: Museu do Chiado, 2002

58. Ambos frequentaram a Escola Superior de Belas Artes de Lisboa no início dos anos 1970, tendo Calhau terminado o curso de pintura na *Slade School*, em Londres com uma bolsa da FCG, onde conheceu a prática do filme e do vídeo, tendo vindo a interessar-se pela exploração de ambos os média. Sarmento, por sua vez, completa o curso de arquitectura mas centra-se na prática da pintura a partir da qual explora duas categorias de interesse distintas: literatura e filme.

59. Devo referir que esta afirmação se aplica à escassa informação existente, pelo que, poderão ter-se produzido outras obras também no âmbito da valorização dos dispositivos mas das quais não exista qualquer tipo de registo documental.

ainda três *stills* do vídeo, expostos em frente à estrutura e visíveis apenas através da luz do monitor.

“Rosebud”,⁶⁰ produzida também em 1979, consistia numa instalação organizada em três salas adjacentes, nas quais são exploradas diversas situações onde aquilo que é apresentado nunca é totalmente visível.⁶¹ Dentro das várias ocorrências, existe uma composta por uma câmara ligada a um circuito fechado de vídeo que grava imagens do espectador e envia-as para um televisor cujo ecrã está pintado, ocultando assim a imagem ao visitante.

Independentemente do conceito desenvolvido em cada uma das obras, a utilização do monitor em ambas vai para além do aspecto funcional. Trata-se, nos dois casos, de uma abordagem aos dispositivos consciente da sua forma e tecnologia, pois, se por um lado eles estruturam uma instalação tridimensional, por outro a sua capacidade de emissão é usada tanto como fonte luminosa, como constituição de uma crítica.

A abordagem à obra de apenas alguns autores prende-se obviamente com a temática que suporta este trabalho. No entanto, se, de uma maneira geral foram muitos os artistas que se interessaram e, certamente, difundiram a experimentação do filme e do vídeo, muito poucos saíram desse período experimental com trabalhos que integrassem verdadeiramente a sua obra ou contribuíssem de algum modo para a constituição de um movimento sólido em torno das novas práticas tecnológicas, o qual apenas se viria fazer-se notar a partir de meados dos anos de 1980.

começar a partir do fim

O início da prática artística do vídeo em Portugal, embora partilhasse a mesma problemática de desenvolvimento e consolidação com as demais práticas que constituíram a arte de vanguarda, esteve envolvido em dois acontecimentos trágicos que contribuíram para a quase total extinção das obras da arte vídeo produzidas no âmbito do contexto artístico português: o primeiro está relacionado com o incêndio que destruiu parte da Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, em Lisboa, e o segundo com a perda de um conjunto de obras em vídeo de artistas portugueses, correspondentes às décadas de 1970 e 1980.

Em época pós-PREC, durante a qual, tal como indica Catarina Rosendo, “sucessivos saneamentos, nomeações e rotações de apoios minavam a confiança de artistas e intelectuais (mais próximos do poder desde o 25 de Abril) em relação à noção oficial de

60. A obra ficou comprometida devido a um incêndio no atelier do artista, em 1981, tendo este procedido à sua reconstrução a propósito da exposição “Julião Sarmento: Works from the 70s” organizada no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, em 2002.

61. Consultar descrição total da obra na Cronologia final.

democratização da cultura”⁶², Fernando Calhau e Julião Sarmento ingressam no comité da Direcção-Geral da Acção Cultural, juntando-se ao seu então director-geral, Eduardo Prado Coelho, e ao artista João Vieira, na altura director do Gabinete de Animação Cultural e responsável pela GNAM, desde 1975.

A recuperação e dinamização deste espaço começaram numa altura de grande agitação no contexto da arte portuguesa: o aparecimento de intervenções artísticas e políticas pelos colectivos Acre e Puzzle⁶³, ambos do Porto, a organização do primeiro congresso da AICA (Lisboa, 1976), a constituição do primeiro CAC em Portugal, e a crescente atenção dedicada à fotografia, prática que começava então a ganhar espaço em exposições e também a atenção da crítica. Segundo João Vieira, o grande objectivo da GNAM, centrava-se na internacionalização da arte portuguesa,⁶⁴ após décadas de isolamento, pelo que, após a re-inauguração oficial do espaço com a seminal exposição “Alternativa Zero”, em 1977, a galeria acolheu ainda exposições e eventos importantes organizados no campo das novas linguagens artísticas, como foram exemplos a “PO.EX” centrada na *Poética Experimental*, a exposição dedicada à obra de Wolf Vostell que, segundo Vieira, fora visitada por milhares de pessoas⁶⁵ e a primeira e única edição da Li’s – Lisbon International Show, em 1979.

Segundo Sarmento, as “Lises” partiram de uma ideia de Calhau em “pôr Portugal no mapa da arte contemporânea”⁶⁶ através da organização de uma Bienal “como forma de trazer cá artistas estrangeiros, chamar a imprensa estrangeira”,⁶⁷ aliada a uma visão económica. Este último aspecto resultou, obviamente, na escolha da prática do desenho enquanto temática dinamizadora do projecto expositivo, uma vez que o custo de transporte das obras era praticamente nulo. Assim, após o sucesso da primeira edição, os esforços voltaram a concentrar-se, desta vez, na conjugação de nomes de referência no contexto nacional e internacional, para a 2ª edição prevista para 1981.

Porém, dois meses antes da inauguração da segunda Li’s, e após vários avisos por parte do departamento técnico do MNAA e pelos bombeiros, que num relatório alertavam para a total vulnerabilidade do edifício em iminente perigo de curto-circuito, a GNAM foi destruída num violento incêndio do qual sobraram apenas as paredes da fachada. Madeiras, estafes, materiais inflamáveis e o próprio semi-abandono da Galeria contribuíram para a sua rápida extinção, engolindo todo o seu interior, desde os desenhos prontos a expor, a colecção de pintura e escultura da SEC e até ao Centro de Vídeo.

62. ROSENDO, Catarina, “Lisbon International Show: A Bienal Internacional de Desenho que Lisboa Perdeu”, in *L+Arte*, (2009)

63. Ambos interpretados como grupos de intervenção artística, realizaram diversas acções e intervenções nas ruas do Porto e Lisboa. *Acre*: grupo fundado em 1974, no Porto, e constituído por Alfredo Queiroz Ribeiro, Clara Menéres e Lima de Carvalho. *Puzzle*: grupo fundado por João Dixo, em 1975, no Porto e constituído por Carlos Carreiro, Albuquerque Mendes, Dario Alves, Armando Azevedo, Graça Morais, Jaime Silva, Pedro Rocha, Pinto Coelho e Gerardo Burmester.

64. VIEIRA, João, entrevista inserida no artigo “Lisbon International Show: A Bienal Internacional de Desenho que Lisboa Perdeu”, de Catarina Rosendo, publicada em *L+Arte*, 2009

65. *ibidem*

66. SARMENTO, Julião, entrevista inserida no artigo “Lisbon International Show: A Bienal Internacional de Desenho que Lisboa Perdeu”, de Catarina Rosendo, publicada em *L+Arte*, 2009

67. *ibidem*

Inserido na lista de actividades criadas pela GNAM, o Centro de Vídeo foi o primeiro estúdio semi-profissional criado, no final dos anos de 1970, para experimentação do novo *media* e com o objectivo de mobilizar o crescente número de interessados na sua exploração artística. O equipamento que compunha o Centro de Vídeo, constituído por três Sony Portapak a preto e branco com fita de meia polegada, era disponibilizado individualmente aos artistas que aí se reuniam pela DGAC. Sobre este dado, Pestana menciona o esforço de João Vieira e Fernando Calhau em adquirir o equipamento, pois o mesmo era raro e dispendioso na altura.⁶⁸

Devido ao incêndio dos trabalhos produzidos nesse espaço, restaram apenas aqueles que integraram a primeira exposição internacional dedicada à arte vídeo portuguesa, intitulada “Portuguese Video Art”. A exposição era composta por trabalhos de Helena Almeida, Silvestre Pestana, José Barrias, José Conduto, Joana Rosa, António Palolo, António Cerveira Pinto, José de Carvalho, Julião Sarmento e João Vieira, o qual referiu recentemente numa entrevista que as obras se encontram na posse do Arq. Vasconcelos, embora sejam propriedade do Estado.⁶⁹

Porém, e passando ao segundo acontecimento trágico, Silvestre Pestana refere que apesar desse conjunto único de obras em vídeo realizadas entre finais dos anos de 1970 e inícios de 1980 exista, ninguém sabe ao certo onde o mesmo se encontra.⁷⁰

Tendo em conta todos os factores históricos, sociais e artísticos referidos ao longo deste capítulo, que formaram o ambiente de recepção aos primeiros sinais de uma arte de vanguarda em comunhão com uma nova era democrática, o começo ansioso e atribulado da história da arte vídeo portuguesa reflecte, apesar de tudo, uma “vitória”. De um modo geral, todos os intervenientes que constituíram esta história de ruptura, e talvez muitos outros ainda esquecidos, moveram-se em oposição a uma situação que cresceu em independência mútua com o estado da arte em Portugal. Dito de outro modo, o discurso de descontinuação que tomou conta das acções artísticas desenvolvidas a partir de meados dos anos de 1960, cresceu de uma forma isolada, pois, se por um lado analisando essas obras do ponto de vista conceptual, a realidade portuguesa parecia praticamente desconhecida (salvo, claro, algumas excepções), por outro os contactos estabelecidos com o exterior serviram essencialmente para a internacionalização de uma arte que aparentemente nada tinha a ver com o país nem dialogava com aquela em desenvolvimento no estrangeiro.

A “vitória” da democracia constituiu, no limite, a permissão de actuar num país há muito estagnado; contudo, o panorama da arte portuguesa nunca podia ter mudado muito logo

68. Em [anexo 5], resposta à pergunta no. 12

69. VIEIRA, João, entrevista inserida no artigo “Lisbon International Show: A Bienal Internacional de Desenho que Lisboa Perdeu”, de Catarina Rosendo, publicada em *L+Arte*, 2009

70. Em [anexo 5], resposta à pergunta no. 17

após a Revolução, na medida em que a produção individual e, aparentemente, alienada da realidade do país, prevaleceu sem grandes sobressaltos. A vontade de Ernesto de Sousa em criar uma “sociedade nova” foi antes substituída por uma aparente liberdade de experimentação, a qual jamais constituiu um abraçar colectivo e consciente sobre as novas práticas. Aliás, o próprio refere isso quando numa entrevista com Artur Fino afirma: “... a descontinuidade nega um pouco o valor da experiência a tudo o que se possa chamar experiência. Por outro lado, eu não acredito muito na experiência pois acho que, realmente, o que fica para trás é pouco significativo.”⁷¹

Assim, o incêndio pode ser compreendido como o fim deste primeiro contacto com um país eufórico e expectante, no qual a arte contemporânea, com todas as suas novas ferramentas já há muito definidas no contexto internacional, se apresentou como uma via prometedora de um futuro melhor e mais livre. Tal como afirma Ana Hatherly:

“... o campo de possibilidades que se oferecem [ao artista contemporâneo], à medida que é confrontado com o (pré)suposto vazio que antecede o acto da criação, tornou-se tão vasto que só lhe resta deixar-se levar, empurrar, ou mesmo enrolar como uma avalanche, por tudo aquilo que é real, ou então deixar-se levar, empurrar ou (re)mover por tudo o que é o não-real. Isto é o mesmo que dizer que ele está sempre a ser arrastado, de uma maneira ou de outra, em direcção ao reino da ficção ou que a ficção e a redundância, como resultado de demasiada informação, parecem constituir hoje em dia o seu destino inevitável.”⁷²

71. Ernesto de Sousa em entrevista com FINO, Artur, “Ernesto de Sousa. A Procura Inquieta”, in *Litoral*, nº 784, 15 de Novembro de 1969.

72. HATHERLY, Ana, “O Artista Contemporâneo e os *Mass Media*”, in HATHERLY, Ana, “Auto-Biografia Documental”, in cat. Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna, “Ana Hatherly – Obra Visual: 1960-1990”, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992

Conclusão

“Television, like the computer, is a sleeping giant. But those who are beginning to use it in revolutionary new ways are very much awake.”

Gene Youngblood¹

como olhar para a televisão²

Numa compilação de textos sobre “A Indústria da Cultura”, Theodor W. Adorno dedica uma parte ao modo como devemos olhar para a televisão. De um modo geral, o filósofo alemão centra-se na influência dos *mass media* na construção de uma cultura popular ou cultura de massas e o seu efeito na sociedade. Começando por analisar o antigo modelo de cultura popular estruturado a partir da comercialização de romances, Adorno alerta para a sua formatação base, na qual o enredo obedece a um padrão vagamente perceptível criado com vista a provocar um determinado efeito na generalidade dos seus leitores. Neste sentido, a institucionalização de um ou mais modelos *standard* num processo aparentemente criativo revela à partida um instrumento de controlo psicológico mediado pela difusão de uma cultura massificada.

Uma vez confrontada pela integração neste sistema, a sociedade vê-se dominada pelo efeito que o mesmo provoca. “A repetitividade, o *selfsameness* e a ubiquidade da cultura de massa moderna”, observa Adorno, “tendem a criar reacções automatizadas e a enfraquecer a força da resistência individual.”³ Assim, ao copiar o sistema comercial iniciado com a vulgarização da literatura, a televisão vai jogar no mesmo sentido, trocando o valor inerente a cada indivíduo pela valorização da sua inserção numa estrutura de consumo, desta vez sustentada por imagens.

Concordando com Adorno, há, de facto, uma crescente afinidade entre a actividade social e aquilo que é emitido pela televisão. Isso deve-se a um processo complexo de transformação do real em imagens⁴ com as quais o indivíduo se identifica. Sendo que as imagens são um recurso inesgotável, a dificuldade deste processo reside, portanto, em seleccioná-las.⁵ Porém, uma vez definida a estrutura de persuasão, as próprias imagens são já construídas com objectivos precisos.⁶ Tal como Adorno observa, “o que interessa nos *mass media* não é o que acontece na vida real, mas antes as ‘mensagens’ positivas e negativas, prescrições e tabus que o espectador absorve identificando-se com o material para o qual ele olha.”⁷

1. YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, E.P. Dutton, 1970

2. Título do sexto capítulo do livro *The Culture Industry*, de Theodor W. Adorno.

3. ADORNO, Theodor W., *The Culture Industry*, New York, London: Routledge Classics, 2001, p. 160

4. Consultar capítulo 3 – “A Importância do Televisor e do Monitor para a Constituição da Obra de Arte”

5. Consultar capítulo 1 – “TV Readymade”

6. Pierre Bourdieu confirma isso mesmo em *Sobre a Televisão*.

7. ADORNO, Theodor W., *op. cit.*, p. 173

Deste modo, embora a situação individual seja absorvida numa esfera global, o “ver televisão” é sempre uma actividade exclusiva do espectador, o centro de todas as atenções. O *slogan* “Traga o mundo para dentro de casa”,⁸ criado ainda na primeira metade do séc. XX com o propósito de vender o novo *media* televisivo, indicava já a dimensão doméstica atribuída ao mesmo e com isso toda uma série de consequências no âmbito social, económico e político, referidas ao longo deste trabalho. Pois, se, por um lado o processo de inserção da televisão se projectou para um ambiente privado em que o próprio *media* se tornou num *media* doméstico, por outro surge, mais tarde, a questão associada à tese desenvolvida por Adorno: “quem domesticou o quê?”

A liberdade que o indivíduo possui em rejeitar a televisão no seu espaço privado é a mesma que a televisão adquire ao inserir-se nele. Estamos, portanto, perante um jogo, no qual o espectador é levado a pensar que detém o poder de escolha, mas, de facto, realmente é a televisão que gere as suas decisões. Desde sua a posição de destaque até ao desempenho de certas acções como ligar, desligar, olhar, ouvir, sentar-se, entre outras relativas à sua função, o espectador continua “apenas um fantoche manipulado através de regras sociais”⁹ definidas pelos *mass media*, pelo simples facto de os acolher na sua vida.

O que esta investigação também denuncia é que isso nunca seria possível sem a mediação do televisor e do monitor. Do ponto de vista social, ambos os aparelhos representam, acima de tudo, um elo de convivência entre o humano e a tecnologia. Sendo o televisor mais próximo de momentos e espaços de lazer e o monitor relacionado com locais de trabalho, hoje, a função dos dois tem vindo a ser substituída pelo computador. Isto significa que a tecnologia é uma disciplina essencialmente criativa e, por isso, livre de obstáculos. Ela restringe-se a certos objectivos, como é o caso daqueles definidos pela televisão, mas é também maleável ao acontecimento, tal como nos mostrou Paik com as suas experiências. A tecnologia comporta, então, estas duas vertentes – funcional e criativa –, que se complementam numa espécie de antagonismo, pelo qual o humano é o principal responsável. Neste sentido, podemos então concluir que o televisor e o monitor são sobretudo ferramentas de trabalho, elementos estruturais ou simplesmente objectos de mediação.

Admitindo que todas essas características associadas à utilização dos aparelhos estava já presente no âmbito social – doméstico ou laboral – surge então a questão: “Em que é que eles diferem no campo artístico?” Além do aspecto funcional e criativo aliados à componente tecnológica de ambos os objectos, os casos de estudo aqui analisados expõem o que a televisão, o vídeo ou o filme tendem a subestimar: a componente estética inerente a cada aparelho. Não querendo desviar a atenção para o design dos objectos seleccionados por cada artista que integra esta investigação, esta questão surge da ambiguidade inerente

8. Citado por Billy Buonnano em *The Age of Television – Experiences and Theories*, Bristol: Intellect, 2008, p. 13

9. ADORNO, Theodor W., *op. cit.*, p. 164

à paráfrase do título de Adorno: “aquele que vê a televisão não é o mesmo que vê o televisor¹⁰ (ou o monitor)”, pode assim concluir-se.

Ao longo do trabalho foram abordados vários casos que desencadearam interpretações muito distintas sobre a utilização de ambos os aparelhos no contexto artístico. Desde a relação com o conceito de *readymade*, a criação de *espaços de performance* ou a formulação de uma crítica, todas as obras apresentaram uma característica comum: a atenção dedicada ao televisor e ao monitor. Do ponto de vista histórico será necessário relembrar que estas experiências surgiram num período artístico que, pela primeira vez, se deparava com a questão da imaterialidade ou, usando o termo de Lucy Lippard, “desmaterialização” da obra de arte.

A Arte Conceptual, com origem também no *readymade*, influenciou praticamente todas as práticas artísticas que emergiram nos anos de 1960 e de 1970, tendo dado origem a duas vertentes de exploração: uma traduzida pela selecção e experimentação de materiais e estruturas até então alheios à actividade artística e outra destituída de qualquer tipo de referência física, objectual ou material. Em qualquer dos casos, ambas constituíram-se enquanto núcleos de experimentação efémera, nos quais a obra de arte raramente desejava a “eternidade”.

Desde uma posição política, crítica, de alerta ou simplesmente de mediação, os autores das obras aqui abordadas demonstraram uma atitude consciente e, principalmente, activa sobre a realidade, pelo que, o carácter efémero dos trabalhos que integraram as novas vanguardas se deve, essencialmente, ao facto de os mesmos representarem acções sobre essa mesma realidade. Tal como refere António Barros, é uma actividade que se pretende *artoral*¹¹, em que arte e atitude se complementam num novo processo criativo.

A simples transferência do televisor e do monitor, criados, como foi já referido, com um determinado objectivo funcional e social, para um ambiente de experimentação, revela uma “acção crítica” por parte do artista. Nas obras aqui analisadas ambos os aparelhos electrónicos são retirados do seu contexto para integrarem uma construção que apela à participação activa do espectador. Eles são destituídos do seu estatuto de observação para ocuparem um lugar dinamizador, em que a sua presença não passa despercebida. Tanto o televisor como o monitor são entendidos na construção de momentos directamente vividos pelo espectador e não enquanto meros mediadores uni-direccionais de informação. Assim, o que os trabalhos aqui analisados representam em primeiro plano, é, então, um “novo modo de ver”, no qual a narrativa, ficção ou espectacularidade inerente à emissão televisiva é contraposta com a própria presença dos objectos que a difundem e constroem.

10. Ou, novamente *televisão*, dada a ambiguidade do conceito.

11. Em [anexo 2], resposta à pergunta no. 4

Por outro lado, não obstante a vertente criativa do vídeo, esta investigação incide também na relação entre os *media* e o modo como se materializam. Como foi possível verificar através da bibliografia que acompanhou o desenvolvimento do trabalho, o início da arte vídeo está relacionado com a rápida difusão da tecnologia televisiva através dos seus componentes electrónicos. Ainda antes da câmara portátil *Portapak* ter entrado para o mercado, o televisor havia já sido inserido no contexto artístico, tendo posteriormente sido acompanhado pelo monitor enquanto principal suporte de obras em vídeo. Esta situação leva a crer que, tal como é normalmente indicado na bibliografia existente sobre a nova prática artística, a contínua presença dos aparelhos de emissão é intrínseca à exploração do vídeo que, curiosamente, se trata de uma entidade imaterial. No entanto, no âmbito da temática aqui desenvolvida, o que se tornou claro ao longo da investigação é que à medida que o acesso à tecnologia vídeo aumentava, a sua divulgação apresentava-se progressivamente afastada do televisor ou do monitor. Este facto poderá significar, pelo menos, duas coisas: a primeira relaciona-se com o próprio conceito fundador das obras em questão e a segunda com o período histórico em que as peças foram criadas e/ou apresentadas.

Tomando como exemplo as instalações multimédia de Bruce Nauman e Dan Graham verifica-se uma atenção precisa na escolha dos elementos que compõem a obra, nomeadamente a selecção do monitor. Uma vez que todos os trabalhos constituem em si uma estrutura espacial e visual, a presença do vídeo torna-se dependente da própria construção em que está inserida. Paralelamente, o facto dos artistas terem optado por usar monitores ao invés de outro aparelho, como é o caso do projector, reflecte uma certa afinidade pela instalação comum dos sistemas de videovigilância, embora essa relação nem sempre seja imediata, na medida em que, no caso de “Time Delay Room”, Graham optou por esconder a própria tridimensionalidade inerente ao monitor, reduzindo a sua presença enquanto ecrã.

Por outro lado, nas obras de Richard Serra e Dara Birnbaum deparamo-nos com uma parcial independência do seu modo de divulgação, devido à já referida componente imaterial intrínseca à tecnologia vídeo. Tecnicamente, embora ambos os trabalhos necessitem obrigatoriamente de um suporte de emissão, ele não precisa necessariamente de ser um televisor ou um monitor, pelo que hoje podemos ter acesso a eles até pela internet. No entanto, esta característica indica-nos também que a utilização do televisor e do monitor na divulgação das obras remete para um determinado contexto. Deste modo, podemos concluir que apesar de “Television Delivers People” e “Technology/Transformation: Wonder Woman” poderem ser divulgadas sem nenhum critério pré-definido, a sua exposição deve considerar a sua história, e com isso, a selecção dos dispositivos aqui em estudo para as divulgar.

Os casos de estudo de Antoní Muntadas e *Ant Farm* foram seleccionados e analisados em oposição a essa parcial independência entre a obra e o seu modo de exposição. Estes trabalhos anunciam a delimitação do processo tecnológico quando aplicado a um determinado objectivo. Como já foi referido, os televisores que integram as obras em questão não reflectem apenas o *media* televisivo, mas, principalmente a sua presença constante no contexto social. Isto significa que a vertente tecnológica inerente ao objecto de emissão se tornou reflexo de uma condição totalitária, o que talvez ajude a entender o porquê da internet ser hoje considerada como um *media* democrático.

Por fim, os autores portugueses – Ernesto Melo e Castro, Ana Hatherly, Ernesto de Sousa, Helena Almeida, Julião Sarmento, Silvestre Pestana, António Barros – que integraram o capítulo dedicado à Situação Portuguesa foram aqui analisados em paralelo às questões desenvolvidas nos capítulos precedentes pois o contexto a que pertencem em nada teve a ver com os restantes artistas que integraram a investigação.

O longo período de isolamento em que o país esteve mergulhado durante mais de 40 anos, criou diversos entraves no seu desenvolvimento social, político, económico e artístico. O que se conclui neste trabalho é que, tal como Ernesto de Sousa verificou, um 25 de Abril não foi, de todo, suficiente para os ultrapassar. Dentro do tema em questão, a produção realizada no contexto da arte portuguesa verificou-se escassa, seja pelo desconhecimento das novas práticas artísticas já mais que experimentadas lá fora, seja pela dificuldade em aceder aos materiais que integravam essas mesmas práticas. Neste sentido, a recepção e utilização do vídeo e do filme por parte dos autores portugueses revelou-se, acima de tudo, experimental. Esta fase embrionária de um movimento que só se viria a formar nos anos de 1990, foi ainda marcada por um corte com um futuro incerto, causado pelo desastrosos incêndio que destruiu o único centro de vídeo do país, em 1981 – data que assinala o fim do período histórico aqui em estudo.

Foi exactamente esse espaço de tempo previamente determinado que permaneceu sempre presente ao longo da investigação. Independentemente de qualquer um dos casos de estudo analisados, este facto indica-nos claramente que o tema aqui em análise pertence a um contexto. Assim, podemos desde já concluir que a relação entre Arte e Tecnologia, aqui abordada a partir da presença do televisor e do monitor no campo artístico, resulta de uma diversidade de factores que só com um certo distanciamento temporal podem ser analisados.

Numa altura em que o acesso à televisão, ao vídeo e ao filme se encontra à distância de um telefone ou de um computador portátil, os aparelhos electrónicos que estruturam a temática desta investigação apresentam-se essencialmente como elementos históricos ou mediadores temporais. Assim, no limite da sua constituição, esta tese assume-se enquanto documento, na medida em que se, por um lado, reúne em si um corpo amplo de referências

históricas e bibliográficas inerentes a um determinado contexto, por outro, ela também acrescenta uma nova visão ao que já foi escrito sobre as obras aqui analisadas.

Finalmente, apesar da investigação se ter desenvolvido com base numa abordagem crítica a um conjunto de obras seleccionadas a partir da sua constituição, temática e data de produção, este trabalho visou também expor as mudanças ocorridas no espaço de exposição, modo de exibição das obras e no papel do curador. Tornou-se claro que ao longo do período estabelecido, a presença dos *media* na criação e produção artísticas causou diversas transformações no âmbito expositivo, nomeadamente através da exploração do vídeo para uma maior divulgação das ideias, enquanto contributo de um processo comunicativo, principalmente em oposição à televisão, ou mesmo enquanto alternativa às próprias instituições museológicas e galerísticas, como foi o caso pioneiro da *Galeria de Televisão* fundada por Gerry Schum na ou, em simultâneo, o caso mediático da emissão do vídeo *Roda Lume*, de Ernesto Melo e Castro, pela RTP.

De um modo geral, a imaterialidade inerente aos *media* possibilitou um alargamento do espaço de exposição, mas ao mesmo tempo provocou uma inquietação na operacionalização das instituições. O cubo branco depressa se transformou no cubo preto, onde a luz emitida pelos aparelhos electrónicos passou a estruturar um novo *ambiente*¹² de exposição. Neste sentido, e em jeito de conclusão, este trabalho teórico aponta essencialmente e em consonância com a sua vertente assumidamente documental, o começo de uma nova etapa para o museu, iniciada pela rejeição de “Fonte”, em 1917. “Televisor e Monitor em Contexto Artístico: 1952-1981” constitui apenas uma chamada de atenção para os efeitos de uma relação que tende a ser cada vez mais profunda e intrínseca entre arte e tecnologia.

12. Cf. conceito desenvolvido por BLOM, Ina, *On the Style Site: Art, Sociality and Media Culture*, New York: Sternberg Press, 2007

Glossário

(O Glossário foi construído com base nos livros *En Torno Al Vídeo* (1980) e *Circa 1968* (1999), e nos arquivos online da distribuidora de vídeo Electronic Arts Intermix (www.eai.com), do portal alemão Media Kunz Net (www.medienkunstnetz.de), do projecto de pesquisa sobre o vídeo em desenvolvimento pelo Cento de Televisão Experimental em Nova Iorque (www.experimentaltvcenter.org), do centro de pesquisa do Museu de Arte Moderna George Pompidou (www.newmedia-art.org), e finalmente, do portal construído com base nos primeiros 75 anos de televisão no mundo (www.tvhistory.tv). A concepção do Glossário teve em vista não só uma abordagem mais completa ao tema aqui desenvolvido mas também a todos os intervenientes sociais, políticos e económicos que contribuíram de algum modo para o aparecimento desse tema,)

1952

Tecnologia

A *Ampex Corporation* fabrica o primeiro videogravador, *Ampex VRX-1000*. Também nos EUA, se produz o primeiro televisor experimental de transístores.

Televisão

34,2% de habitações tem acesso à televisão nos EUA. Existem cerca de setenta sistemas de tv cabo por todo país, correspondendo a um total de 14 mil abonados. Neste ano foram vendidos cerca de 6 milhões de televisores só na América do Norte. Na Europa existem pelo menos seis países com emissão televisiva regular – Suíça (1950), Holanda (1951), Dinamarca (1951), França (1935), Inglaterra (1932) e Alemanha (1935). Estes três últimos países, perdem, no pós-guerra, o poder na evolução e controlo tecnológicos, passando os EUA a dominar e impulsionar (até hoje) a indústria televisiva.

Artistas

Surge em Itália o “**Manifesto do Movimento Espacial para a Televisão**”, com origens no Movimento Futurista, da primeira metade do séc. XX, e inserido no Movimento Espacialista fundado pelo artista argentino-italiano Lucio Fontana.

1953

Televisão

Surge a primeira emissão experimental a cores nos EUA. Na Europa, a rede *Eurovisão* é usada pela primeira vez, transmitindo a cerimónia de coroação da Rainha de Inglaterra Isabel II para Inglaterra, França, Bélgica, Holanda, Alemanha e Dinamarca, simultaneamente.

1954

Televisão

Após nove anos de interrupção por causa da 2ª Guerra Mundial, é retomada a emissão regular em Itália. A *Eurovisão* inaugura finalmente a sua rede televisiva.

Distribuidoras

Abre a “Galeria Alvarez”, no Porto, a primeira galeria de arte comercial em Portugal.

1955

Política

Morre o coleccionador de arte Calouste Sarkis Gulbenkian, deixando um espólio com cerca de seis mil obras de arte antiga que irão constituir a base da colecção da Fundação

Calouste Gulbenkian criada pouco tempo depois.

Exposições

A “Documenta”, é inaugurada e comissariada pelo designer Arnold Bold, em Kassel, dando início à mais importante série de exposições de arte moderna e contemporânea a nível internacional, organizadas em intervalos de 4/5 anos.

1956

Tecnologia

A *Ampex Corporation* começa a produzir em série o videogravador *Ampex VRX-1000*. Ainda nos EUA, a *Bell Tel. Co.* fabrica o primeiro vídeo-telefone de uso regular.

Televisão

É iniciada a emissão regular na Espanha ao mesmo tempo que em Portugal é feita a primeira emissão pública experimental no recinto da feira popular de Lisboa. A BBC realiza a primeira transmissão televisiva em directo de um submarino submerso.

Distribuidoras

Em Portugal, a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) é criada por disposição testamentária de Calouste Sarkis Gulbenkian, sob direcção de José de Azeredo Perdigão, seu ex-advogado.

1957

Política

Surge em Itália o Movimento político e artístico *Internacional Situacionista*, liderado por Guy Debord e Raul Vaneigem. O IS (1957-1972) desenvolveu-se a partir de dois movimentos igualmente ligados a questões políticas e artísticas: *Internacional Letrista*, liderado por Debord e o *Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista*, liderado pelo artista dinamarquês Asger Jorn e fundada após a extinção do movimento *COBRA* (1949-1951). Todos estes movimentos partilham como base comum os escritos teóricos de Karl Marx sobre o capitalismo e os seus efeitos na sociedade.

Televisão

Numa altura em que mais de ¾ da população americana tem já acesso à televisão e todos os países da Europa possuem pelo menos um canal de televisão, em Portugal é finalmente iniciada a emissão regular.

Exposições

“I Exposição de Artes Plásticas”, é organizada pela FCG na sede da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), com vista a mostrar as novas tendências artísticas nas áreas da pintura, escultura, desenho e gravura, baseadas numa progressiva abstracção dos motivos, e contrastando, deste modo, com o regime figurativo até então vigente.

Distribuidoras

É iniciada uma concessão de bolsas e subsídios a artistas portugueses, pela FCG, principalmente para Londres e Paris. Abre a “Galeria Diário de Notícias”, em Lisboa.

1958

Tecnologia

O vídeo gravador profissional da *Ampex* é importado pela primeira vez para França e usado pela *Radiodiffusion-Télévision Française* (RTF).

Televisão

Nos EUA é feita a primeira transmissão em directo a partir de um vídeo gravador. A Comissão Federal de Comunicações tenta travar o crescimento dos sistemas de televisão por cabo.

Artistas

Wolf Vostell apresenta em Darmstad, na Alemanha, o primeiro trabalho artístico contendo um televisor: “**Deutscher Ausblick**” (ou “Perspectiva Alemã”). Este trabalho era constituído por uma peça em madeira queimada onde foram anexados alguns recortes de jornais que falavam sobre o exército soviético e a organização militar da Alemanha de Leste, ossos e brinquedos de crianças. Esta peça servia de moldura a um televisor ligado e era ainda envolvida em arame farpado. A obra constituía em si uma visão sobre a situação política alemã focada na existência de dois estados.

Ainda no mesmo ano, Vostell inicia a série “Dé-coll/age”, produzindo a “**TV Dé-coll/age no.1**”.

Grupos

KWY (ou “Ká Wamos Yndo”), é fundado em Paris por seis artistas portugueses – Lourdes Castro, René Bertolo, José Escada, João Vieira, António Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte –, um búlgaro – Christo Jawajeff – e um alemão – Jan Voss.

Distribuidoras

É fundado o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), uma organização autónoma sem fins lucrativos, pertencente à Academia de Coimbra e apoiada pelo Estado, criada com o objectivo de promover e sensibilizar o interesse público para a arte e cultura contemporâneas.

1959

Tecnologia

A sonda espacial *Luna III* envia radiotelegraficamente as primeiras imagens do lado oculto da lua.

Televisão

É lançado o primeiro programa televisivo português: “Telejornal”.

1960

Tecnologia

Inicia-se a produção em série de televisores a transístores, nos EUA.

Televisão

Nos EUA começam-se a estabelecer redes independentes de tv cabo a pagar (*Pay-TV*) – CTV – que vão progressivamente substituir as televisões por cabo de antena comunitária – CATV – e possibilitar alternativas às televisões hertzianas ou de emissão comercial. No mesmo país, existem cerca de 46 milhões de habitações com acesso à televisão normal e 670 sistemas CTV a funcionar, correspondendo a um total de 650 mil subscritores.

Em Portugal contaram-se cerca de 47. 372 receptores registados.

Exposições

“KWY”, reuniu obras dos vários membros do grupo desenvolvidas desde a sua formação, e cujo formato bidimensional era o principal elo de ligação entre elas, destacando-se apenas as peças tridimensionais de Christo. A mostra teve lugar na sede da SNBA e foi subsidiada pela FCG.

1961

Tecnologia

A empresa japonesa *Sony* apresenta o mais leve e pequeno videogravador – modelo *PV-100* – desenhado para mercados industriais educacionais, medicinais, desportivos e artísticos.

Política

Durante a madrugada do dia 13 de Agosto é construído o Muro de Berlim, símbolo de separação entre a Alemanha Ocidental ou

República Federal da Alemanha (RFA), que simbolizava o capitalismo, e a Alemanha de Leste ou República Democrática da Alemanha (RDA), que simbolizava o socialismo. Foi um dos mais importantes marcos históricos mundiais, não só, na representação do período da Guerra Fria (1945-1991) mas também para os desenvolvimentos políticos, económicos e sociais posteriores.

A legislatura do Estado nova-iorquino cria o *New York State Council for the Arts* com um financiamento inicial de 450 mil dólares.

Exposições

Em Portugal, a “II Exposição de Artes Plásticas”, organizada pela FCG, veio dar continuidade à primeira mostra, também ela sediada na sede da SNBA, tendo aberto, pela primeira vez, espaço para a exposição de obras na área de arquitectura.

1962

Tecnologia

São iniciadas, nos EUA, as primeiras experiências de transmissão televisiva espacial com o satélite de comunicação *Eco II* tendo sido realizada a primeira transmissão de visão mundial – *Mundivision* – com o satélite *Telstar* que, por sua vez, foi o primeiro satélite activo de comunicações dotado de capacidade televisiva.

Artistas

O artista americano Tom Wesselman, inicia em 1961 uma série de pinturas pop onde procurou representar poses do corpo feminino na pintura clássica em diferentes construções pictóricas de interiores americanos. Um ano depois, em duas das obras da série, Wesselman introduz uma imagem de um ecrã de televisor, em forma de colagem, em “*Great American Nude #27*”, e um televisor a funcionar em “*Great American Nude #39*”.

Em França, um dos membros do colectivo *Internacional Letrita*, Isidore Isou, apresenta uma reconstrução da televisão através da incorporação de um padrão no ecrã do televisor interferindo com a leitura da imagem emitida em: “*La télévision dechiquetée ou l’anti-crétinisation (Jagged Television or Anti-Cretinization)*” Por fim, César Baldaccini apresenta também em França a obra “*Télévision*”, onde complementa uma peça esculpida com um televisor retirado da sua caixa de madeira. Toda a escultura está coberta com uma capa de acrílico com pequenos orifícios para as antenas, colunas e botões de controlo.

1963

Tecnologia

A *Sony* anuncia o primeiro videogravador a transístores: *PV-100*.

Televisão

O Museu de Belas Artes de Boston organiza, em colaboração com a cadeia de televisão WGBH-TV, um programa televisivo semanal apresentado por Russell Conner e intitulado “*Museum Open House*” que consistia numa conversa de trinta minutos dentro das galerias do museu.

Artistas

O fotógrafo americano Lee Friedlander inicia uma série de fotografias onde examina a relação entre a imagem electrónica, o televisor e o interior doméstico.

À semelhança de César Baldaccini, o escultor alemão Günther Uecker vê o televisor como um objecto escultórico e apresenta em “*TV 1963*”, um televisor parcialmente mutilado com a aplicação de agulhas demonstrando, entre uma série de artistas, uma atitude agressiva e até destrutiva para com o *mass media*.

Tom Wesselmann integra novamente dois televisores em “*Still Life #28*” e “*Still Life #3*” onde, individualmente, pinta os retratos dos presidentes americanos Abraham Lincoln e George Washington, respectivamente.

“*Leben mit Pop. Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus*” (ou, “*Viver com o Pop: Uma Demonstração para o Capitalismo Realismo*”) foi uma performance/demonstração pensada por Sigmar Polke, Gerhard Richter e Konrad Lueg, tendo sido realizada por estes dois últimos dia 11 de Outubro na loja de móveis Berges, em Dusseldorf, na Alemanha. Este evento teve como objectivo expor a orientação consumista e superficial da sociedade capitalista através da exposição de um ambiente doméstico onde todos os móveis – mesa, armário, televisor, sofás e respectivos usuários – estavam todos colocados em cima de plintos geométricos e de cor branca.

“*Zen for TV*” (1963), de Nam June Paik, consiste num televisor rodado 90º, cuja imagem fora corrompida de forma a ser reduzida a uma linha de luz horizontal (na posição normal de utilização do televisor) coincidente com aquela produzida quando normalmente o dispositivo analógico é desligado.

Exposições

Nam June Paik organiza a sua primeira exposição individual onde, pela primeira vez, apresenta os seus “televisores preparados”. “Exposition of Music. Electronic Television”, esteve patente de 11 a 20 de Março, na Galeria Parnass, em Wuppertal, na Alemanha com o horário de abertura condicionado ao horário de emissão televisiva no país.

Mais tarde, a mesma galeria organiza “9 Décoll/ages”: um happening que consistia na apresentação do filme “Sun in Your Head” de Wolf Vostell, em diversos locais em Wuppertal, entre os quais a audiência era transportado de autocarro. A obra “Sun in Your Head” consistia na gravação de imagens de televisão distorcidas com base no conceito de “de-colagem” desenvolvido pelo artista.

Em paralelo, Vostell expõe ainda “6 TV decollages” na Galeria Smolin, em Nova Iorque, considerada a primeira instalação artística com televisores exposta nos EUA.

Distribuidoras

A “Galeria Divulgação” com sede na cidade do Porto, estende a sua actividade a Lisboa.

1964

Tecnologia

Na Feira Universal de Nova Iorque, acontece a primeira demonstração pública do sistema de vídeo-telefone denominado *Picturephone System*.

Televisão

Em Washington é fundada a *Organização Internacional de Telecomunicações por Satélite* (INTELSAT) onde participam cerca de cinquenta países da área não-socialista.

Também nos EUA é emitido pela WGBH-TV de Boston o primeiro programa com um tratamento experimental de imagem: “Broadcast Jazz Workshop”.

No âmbito do programa “Museum Open House”, Russell Connor entrevista Marcel Duchamp a propósito da exposição retrospectiva do seu irmão Jacques Villon, organizada pelo Museu de Belas Artes, de Boston.

Distribuidoras

A “Livraria 111”, fundada em Lisboa, em 1959, abre a “Galeria 111”, dirigida por Manuel de Brito e fundada com o intuito de criar uma alternativa à divulgação do trabalho de artistas portugueses.

Publicações

MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw Hill, New York (v.p.: *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, trad. Décio Pignatari Editora Cultrix, São Paulo, 1969)

1965

Tecnologia

A Sony produz a primeira câmara de vídeo portátil: *Sony CV-2400 Video Rover*. Mais conhecido por *Portapak*, este sistema de vídeo gravação a p&b, é alimentado por uma bateria recarregável equivalente a 20” de gravação com uma fita de vídeo de ½ polegada.

Em paralelo, a empresa japonesa lança também para o mercado o modelo CV-2000, um dos primeiros videogravadores para habitação doméstica.

A Empresa *Precision Instruments* anuncia o modelo de videogravador PI-7100 cuja constituição incorpora Variscan, o qual permite uma variação contínua na velocidade de reprodução.

Política

O Congresso dos Estados Unidos cria o *National Endowment for the Arts* (NEA) que consiste numa agência independente que suporta e financia projectos de exposição no âmbito artístico. No âmbito da sua criação ela estabelece o *American Film Institute* (AFI), cujo principal objectivo reside na preservação da herança do filme e televisão americanos.

A Fundação Rockefeller começa a financiar artistas para a experimentação com vídeo.

Artistas

O editor da revista *Tape Recording*, Richard Ekstract, oferece um videogravador Norlenco a Andy Warhol com o objectivo de promover a marca e o seu mais recente equipamento de vídeo. Warhol filma Edie Sedgwick sentada, a fumar, em frente a um televisor cuja imagem emitida é a mesma que está a ser gravada. “**Outer and Inner Space**” foi apresentado numa festa realizada numa das margens da grande ferrovia, por baixo do hotel Waldorf-Astoria, em Nova Iorque.

Pela mesma altura, Nam June Paik adquire uma das primeiras câmaras portáteis *Portapak* com uma concessão atribuída pela Fundação Rockefeller. No dia 4 de Outubro, o artista expõe as suas primeiras gravações em vídeo, sob o título “**Electronic Vídeo Recorder**”, no Café Au Go Go, também em Nova Iorque.

Mais tarde, nesse mesmo ano, Les Levine, outro dos primeiros artistas a explorar a nova tecnologia através da câmara *Portapak*, produz "**Bum**", uma obra em vídeo onde o artista regista o dia-a-dia de habitantes do lado Este da cidade de Nova Iorque.

Paik apresenta ainda "**TV Chair**", no "*3rd Annual Avant-Garde Festival of New York*", que consistia numa vídeo-escultura constituída por uma simples cadeira, cujo assento fora substituído por um televisor.

Exposições

Abre o primeiro festival "Novo Cinema" organizado pelos produtores da cinemateca nova-iorquina. Este festival explora o uso de diversos *media*, nomeadamente projecção vídeo, som e experiências em luminotécnica. A Galeria Bonino, em Nova Iorque, organiza a primeira exposição individual de Paik nos EUA: "Electronic Art".

Distribuidoras

A "Livraria Buchholz", fundada em Lisboa, em 1943, abre agora também um espaço galerístico de exposição, "Galeria Buchholz", dedicado à divulgação de projectos artísticos contemporâneos.

1966

Política

O NYSCA estabelece o primeiro Programa de Cinema, com o qual financia um circuito de distribuição, organiza fundos para média em escolas, suporta o aluguer de obras e ainda "Eccentric Abstraction"¹, comissariada pela curadora e crítica de arte americana Lucy Lippard, na Galeria nova-iorquina Fischbach. A mostra teve como base um artigo que Lippard estava a escrever para a revista *Art International*, onde se concentrava num grupo de oito artistas – Bruce Nauman, Keith Sonnier, Eva Hesse, Frank Lincoln Viner, Alice Adams, Don Potts, Gary Kuehn e Louise Bourgeois – cujas obras eram, segundo Lippard, "tanto modulares como com um sentido minimal de estrutura e armadura, mas que quebravam essa mesma armadura, saíam dela de um modo vagamente erótico."² Devido ao uso manual de materiais como plásticos, vinil, resinas e borracha, os trabalhos destes artistas obtinham uma aparência mais orgânica e facetada de acordo com a maneira como as formas poderiam ser moldadas.

¹. "Engineer's Esthetic", in *Time*, June 3.1966, p. 64

². MORGAN, Robert C., in "the end of the art world", p.80

palestras sobre o tema com oradores convidados.

O então cientista dos Laboratórios Bell, em Nova Jérsei, Billy Kluver funda a *Experiments in Art and Technology* (E.A.T.), uma organização sem fins lucrativos e isenta de impostos que visava estabelecer uma relação entre artistas e engenheiros. Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage e Andy Warhol, são apenas alguns artistas que contribuíram para aproximação entre o indivíduo e a tecnologia no quotidiano de uma sociedade e na relação com o desenvolvimento artístico e científico.

É fundado o Partido dos Panteras Negras para Auto-Defesa.

Televisão

Existem 106 países com televisão em todo o mundo e um total de 190 milhões de receptores a funcionar, dos quais 36% corresponde aos EUA. Na América do Norte existem já 1,325 sistemas de tv cabo com mais de um milhão de subscritores.

Exposições

"Primary Structures", organizada por Kynaston McShine, no Jewish Museum, em Nova Iorque. A exposição reuniu trabalhos de 42 artistas britânicos e americanos cujas obras apelavam a um "novo tipo de arte nua, despida de sensualidade, gigante em escala, colorida e com todo o apelo a *Formica-top kitchen table*."

Eventos

"9 Evenings: Theatre and Engineering", foi o principal evento artístico realizado nos anos 1960 e representou a primeira grande colaboração entre artistas, engenheiros e cientistas. Financiado pelo EAT, o evento foi principalmente organizado por Robert Rauschenberg e Billy Kluver, no qual as diversas performances na área da dança, da música ou mesmo instalação tiveram, pela primeira vez, lugar no Salão Armory, em Nova Iorque.

Distribuidoras

Abre a "Galeria Quadrante", em Lisboa.

1967

Tecnologia

A Sony lança oficialmente para o mercado americano e, mais tarde, francês, a câmara portátil *Portapak*.

A cadeia televisiva RCA lança um sistema de vídeo gravação, *Selectavision*, baseado no uso

de uma película de vinil, registo por holografia e leitura laser.

Por outro lado, a CBS lança o *Electronic Video Recording* (EVR), um vídeo gravador constituído por uma película de poliéster de 8.75mm de largura e cuja transcrição se executa por meio de uma rede de electrões.

Política

É fundado o *American Film Institute* (AFI).

Televisão

A rede Eurovisão realiza a primeira emissão televisiva a cores.

A Fundação Rockefeller cria um subsídio para a criação de uma residência para artistas na WGBH-TV, de Boston. Nela participam, entre outros, Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, James Sawright, Thomas Tadlock e Aldo Tambellini.

A KQED-TV cria o primeiro estúdio experimental de vídeo financiado pela Rockefeller Foundation e dirigida por Brice Howard e Paul Kaufman.

Artistas

Lucciano Giaccari apresenta alguns vídeos no *Studio 971*, em Varese, Itália.

Exposições

A mostra "Light/Motion/Space", foi organizada pelo Centro de Arte Walker, de Minneapolis, em colaboração com a Galeria Howard Wise de Nova Iorque, e inclui trabalhos em vídeo de Paik e Tambellini, entre outros.

A exposição "American Sculpture of the Sixties" organizada pelo Museu County de Los Angeles, inclui uma vídeo instalação de Bruce Nauman.

"Exposição de Arte Portuguesa", organizada pela FCG, foi a primeira exposição itinerante sobre a arte portuguesa, tendo passado por Bruxelas, Paris e Madrid.

1968

Tecnologia

A transmissão televisiva via satélite *Mundivisão*, emite, pela primeira vez, os Jogos Olímpicos do México em directo e a cores, em simultâneo para todo o mundo.

A Sony lança para o mercado norte-americano o modelo *Portapak* de meia polegada.

Eric Siegel apresenta do seu sintetizador PCS: *Processing Chrominance Synthesizer*, o qual permite a coloração posterior de fitas vídeo a p&b.

É inaugurado o canal RTP2, com uma programação alternativa concentrada na divulgação de eventos desenvolvidos no âmbito cultural e social.

Política

Em Paris, acontece o Maio de 68: uma manifestação geral com raízes no meio estudantil secundário e universitário mas que se alarga a toda a classe operária parisiense e se reflecte em outros países.

Em Portugal, Marcelo Caetano substitui António Oliveira de Salazar no Governo, dando continuidade ao regime de ditadura vigente desde 1933.

O AFI começa a financiar obras independentes em filme e vídeo.

É criado o Centro de Arte e Comunicação (CAYC), na cidade de Buenos Aires, na Argentina, para distribuição de vídeos no estrangeiro.

Em França é criado o Grupo de Pesquisa de Imagem (GRI) no *Gabinete de Transmissão da Televisão Francesa* (ORTF), sob direcção de Pierre Schaeffer.

Televisão

"Sorcery", de Loren Sears e Robert Zagone, foi um programa emitido em directo, pelo canal KQED-TV de São Francisco, usando efeitos especiais na imagem electrónica.

Jean-Luc Godard desenvolve um projecto para a Radio-Nord tv, em Quebec, no Canadá, intitulado "Comunicações". Maior parte dos programas gravados em vídeo, são transferidos para formato filme mas devido à má qualidade do resultado, o projecto acaba por ser abandonado.

Artistas

Andy Warhol utiliza o videogravador para realizar um anúncio de televisão para a casa de gelados *Schrafft*: "**The Underground Sundae**".

Jean Luc Godard recorre ao vídeo para gravar, durante o dia, algumas imagens da revolução do Maio de 68, as quais reproduz durante a noite numa livraria de Paris.

Nam June Paik e Otto Piene produzem em conjunto uma televisão-escultura "**Sem Título**", cuja constituição consiste num televisor com a imagem reduzida a uma linha de luz diagonal e imóvel e com a caixa camuflada através de uma camada de pérolas em plástico em diversos tamanhos.

Colectivos

Commediation foi o primeiro vídeo grupo criado por David Cort, Frank Gillette, Howard Gudstadt, Ken Marsh e Harvey Simon.

Ant Farm é o nome do colectivo formado por Chip Lord, Doug Michels, and Curtis Schreier, cuja actividade interventiva se iniciara na área da arquitectura mas que depressa se alastrou a outras disciplinas, como o vídeo, performance e instalação.

Land Truth Circus, colectivo de vídeo experimental formado em São Francisco, nos EUA, por Doug Hall, Diane Hall e Jody Proctor.

The Electronic Eye, colectivo de vídeo experimental de Santa Clara, na Califórnia, fundado por Tim Barger, Jim Mandis, Jim Murphy, Michelle Newman e Skip Sweeney.

Exposições

“Some More Beginnings”, foi o resultado de um concurso lançado pelo EAT no final de 1967 que visava estimular a inovação e experimentação tecnológica, atribuindo um prémio à melhor contribuição do trabalho de um engenheiro a uma obra artística. A mostra foi organizada no ano seguinte no Museu Brooklyn, em Nova Iorque, apresentando mais de 120 trabalhos concorrentes.

“A Máquina Vista Como no Final da Idade Mecânica”, foi a primeira exposição a conter uma instalação artística usando um videogravador, organizada por Pontus Hulten, no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova Iorque.

“The Art of the Real: USA 1948-1968”, comissariada por E.C. Goossen, no Museu de Arte Moderna, de Nova Iorque. A exposição reuniu um conjunto de trabalhos no âmbito da pintura e da escultura que em comum revelam afinidades na composição simples, geométrica e abstracta e na escolha e aplicação de materiais.

O Museu Whitney, também em Nova Iorque, a Kunsthalle, em Berna³ e o Museu Stedelijk, em Amesterdão, inauguram as exposições “Anti-Illusion: Procedures/Materials”, “When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations” e “Op losse schroeven: Situaties en cryptostructuren”, respectivamente: “Estas exposições mostraram a exploração de materiais, processo, e local, em que as divisões do meio tradicional deram lugar a um amálgamo diverso que incluía projectos conceptuais,

trabalhos temporários fora do espaço de exposição e processos em vídeo. Uma importante característica destas exposições foi o procedimento familiar em convidar artistas a trabalharem com circunstâncias específicas do local, em vez de organizarem a exposição formando um grupo de objectos já existentes.”⁴

1969

Tecnologia

A Associação das Industrias Electrónicas do Japão, lança o EIAJ-1, o primeiro formato estandardizado para videogravadores (VTRs) industriais ou de não-difusão televisiva. Ao contrário dos VTRs presentes no mercado naquela altura, dependentes de formatos proprietários exclusivos para a sua concepção e utilização, o EIAJ-1 veio revolucionar o mercado introduzindo um formato industrial padrão compatível com qualquer tipo de cassete de gravação.

Eric Siegel apresenta o seu primeiro *Video Colour Synthesizer* (VCS).

Política

Surgem os primeiros grupos, colectivos activistas e organizações de pesquisa em Nova Iorque e São Francisco que começaram a dar voz, através do vídeo, a um descontentamento social traduzido em organizações e comunidades políticas como a *Vietnam Veterans Against the War*, *Gay Activist Alliance*, *Environmental Protection Agency*, *Black Panther Party*, etc...

No dia 20 de Agosto, o astronauta americano Neil Armstrong é o primeiro homem a pisar a superfície lunar, determinando o primeiro lugar para os Estados Unidos na conquista espacial e tecnológica, disputada desde há muito com a União Soviética Russa.

Institui-se uma delegação portuguesa da AICA, da qual pertencem Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, Rocha de Sousa, Salette Tavares, José Luís Porfírio, Ernesto de Sousa e José-Augusto França.

Televisão

A Comissão Federal de Comunicações americana estabelece uma nova regulamentação, na qual obriga os sistemas de tv cabo (CTV) com mais de 35 mil subscritores, emitirem programas próprios e de interesse local.

James Newmann e Gerry Schum fundam, ao mesmo tempo, as primeiras galerias

³. “When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations” teve também lugar no Instituto de Arte Contemporânea (ICA) em Londres, Inglaterra.

⁴. BUSKIRK, Martha, “the contingent object of contemporary art”, “medium and materiality” p.133

especializadas em vídeo arte nos EUA e Europa, respectivamente. O primeiro constitui a fundação *Dilexi*, realizando, em colaboração com a cadeia de televisão KQED-TV de São Francisco a série “Galeria Aberta”, na qual participam Walter de Maria, Yvonne Rainer, Frank Zappa, entre outros.

O segundo inaugura, em Berlim, a “Galeria de Televisão”, onde mostra trabalhos de artistas que na sua maioria não encontram no espaço do museu lugar para exporem as suas obras, como é o exemplo dos autores ligados à *Land Art*, e, um pouco mais tarde, a primeira “Galeria de Vídeo” europeia, em Dusseldorf, também na Alemanha.

O Workshop de Televisão Experimental na cadeia KQED-TV foi renomeado como *National Center for Experiments in Television* (NCET) e financiado pela Corporação para Emissão Pública e pelo NEA.

“The Medium is the Medium”, foi um programa de trinta minutos, organizado por Fred Barzyk, Anne Gresser e Pat Marx para a WGBH-TV, de Boston, que constituiu a primeira apresentação televisiva de obras experimentais desenvolvidas por artistas vídeo independentes, nomeadamente, Otto Piene, Nam June Paik, Allan Kaprow, James Seawright, Thomas Taldock e Aldo Tambellini.

A cadeia televisiva *Westdeutsche Rundfunk* (WDR) de Colónia, na Alemanha, abre um estúdio de TV aos artistas para experimentação electrónica, no qual participam Wolf Vostell e Jan Dibbets, entre outros.

No Canadá, é fundada a Corporação Canadense *Telestat*, para o estúdio e estabelecimento de um sistema de transmissão nacional de programas de TV por satélite.

É feita a primeira transmissão televisiva mundial em directo a partir da Lua.

Em Portugal, Marcello Caetano inicia, na RTP, o programa “Conversas em Família”, através do qual define uma estratégia de influência política, procurando fazer passar uma imagem do poder diferente daquela agressiva e opressiva delineada por Salazar.

Existem cerca de 230 milhões de receptores registados em todo o mundo.

Artistas

Aldo Tambellini e Otto Piene apresentam “*The Black Gate*”, a primeira performance multimédia emitida pela televisão e resultante de um período de colaboração entre os artistas e a estação televisiva alemã WDR.

Nam June Paik desenvolve com o engenheiro japonês Shuya Abe o “*Paik/Abe Synthesizer*”.

Frank Gillette e Ira Schneider produzem a vídeo instalação “*Wipe Cycle*” a propósito da exposição “TV as a Creative Medium”. A mesma constitui uma estrutura de nove monitores sobrepostos em filas de três que exibiam diferentes situações: imagens do espaço através de sistemas de circuito fechado com tempos de transmissão diferentes misturados com imagens gravadas ou em directo de programas de televisão.

Jan Dibbets produz a obra em vídeo “*TV as Fireplace*”, onde mostra um pedaço de madeira a arder. Esta peça foi emitida nas últimas oito noites do ano na tv alemã WDR com o objectivo de aproximar diferentes indivíduos através de uma mesma experiência.

“*Autohypnosis*” e “*Split Reality*”, são as primeiras vídeo instalações da artista austríaca VALIE EXPORT, ambas apresentadas em Londres, no Reino Unido e Graz, na Áustria.

“*Following Piece*”, é uma obra em vídeo produzida por Vito Acconci, na qual o artista antecede as primeiras instalações multimédia relacionadas com o tema da vídeo vigilância.

“*Roda Lume*”, produzido por Ernesto Melo e Castro, é talvez a primeira obra em vídeo realizada por um artista português. Este trabalho assinala também o início da prática do vídeo aliada à experimentação poética sob o nome de *Videopoesia*.

Colectivos

Telewissen, fundado por Herbert Schuhmacher em colaboração com Rolf Schnieders, Rainer Witt e Nik Schuhmacher, em Darmstadt, na Alemanha, e tinha como principal premissa “Faz a Tua Própria Televisão”.

Global Village, fundado, em Nova Iorque, por John Reill, Ira Schneider e Rudi Stern, como um colectivo de vídeo com centro de informação e *screening* e torna-se um centro de multimédia dedicado à produção de vídeo independente com ênfase na produção de documentários em vídeo.

Raindance Corporation, foi criado, também em Nova Iorque, por Michael Shamburg, Frank Gillette, Paul Ryan, entre outros, cuja produção e experimentação em vídeo se focava em procurar uma forma alternativa de comunicação cultural.

Videofreex, foi fundado, em Nova Iorque, por David Cort, Parry Teasdale e Mary Curtis,

após estes dois últimos se terem conhecido no festival de arte e música Woodstock.

Exposições

“When Attitudes Become Form”, organizada por Harold Szeemann, na Kunsthalle de Berna, na Suíça, onde este reuniu uma visão sobre as novas tendências artísticas ligadas à Arte Conceptual e à Process Art. Entre sessenta e nove artistas, estavam Bruce Nauman, Joseph Bueys, Hans Haacke, Robert Morris e Richard Serra.

“TV as a Creative Medium”, teve lugar na Galeria Howard Wise, em Nova Iorque, e foi a primeira grande mostra colectiva que reuniu obras relacionadas com a tecnologia vídeo e a televisão.

Educação

“Esthétique et mass-media: La Télévision”, curso iniciado por René Berger, na Universidade de Lausanne, França, que marcaria o começo de uma profunda reflexão sobre a televisão e o vídeo.

Distribuidoras

O Museu Folkwang, em Essen, cria um estúdio semiprofissional de vídeo para a realização de programas documentais e pedagógicos de tema artístico e para facilitar a experimentação com o novo média.

1970

Tecnologia

A Sony anuncia o vídeo gravador portátil de meia polegada e a cores.

A cadeia televisiva americana RCA apresenta o primeiro projector videogravador.

Eric Siegel apresenta o *Sintetizador de Video Electrónico*, EVS.

Política

New York's Foundation for the Arts, criada inicialmente com vista a fornecer empréstimos a organizações artísticas dependentes da NYSCA, numa altura em que esta ainda não tinha recebido o capital aguardado.

Após governar Portugal durante quase quatro décadas, António Oliveira de Salazar morre, em Lisboa, vítima de um acidente vascular cerebral.

Televisão

São instalados os primeiros sistemas de tv-cabo em algumas cidades de França.

Originalmente sob o título de *Centro Comunitário para Produção em Televisão*, o, então, *Experimental Television Center* (ETC)

foi fundado por Ralph Hocking, em Binghamton, Nova Iorque, enquanto centro de produção e pós-produção vídeo com especial ênfase em imagens sintetizadas e geradas por computador, através do Programa de Artistas em Residência. Participantes, como Sherry Miller Hocking, Robert Diamond, David Jones, Brian Byrnes, entre outros, tinham acesso a equipamento tecnológico portátil e organizavam programas para CTV, workshops e exposições inseridas na série “Vídeo by Videomakers”.

Um projecto activista de “televisão de guerrilha” é organizado pelo grupo francês ACT das Belas-Artes, em França, com o objectivo de combater o monopólio da ORTF com televisões locais. O grupo trabalhou a partir de um apartamento em Montparnasse, em Paris, usando duas câmaras de vídeo e um painel de controlo.

Artistas

“Live/Taped Video Corridor”, de Bruce Nauman, dá continuidade à peça Corridor Piece, desenvolvida pelo mesmo um ano antes.

“Felt TV”, performance de Joseph Bueys, inserida no programa “Identificações”, de Gerry Schum, apresentado no âmbito da *Galeria de Televisão*.

“Touching, Body Poem”, vídeo instalação de VALIE EXPORT.

“TV-News, TV-Death”, obra em vídeo produzida por Peter Weibel, na qual o artista aparece como jornalista relatando as notícias diárias ao mesmo tempo que fuma. No entanto, ao longo do vídeo o fumo vai-se acumulando num recipiente invisível ao espectador e que vai encobrindo a cara do jornalista, até esta estar completamente tapada.

Colectivos

People's Video Theatre, um grupo de vídeo jornalismo alternativo focado na comunidade vídeo e em questões políticas, e fundado, em Nova Iorque, por Elliot Glass e Ken Marsh

Video Free America, grupo de vídeo produção com programas de pós-produção e distribuição, fundado por Arthur Ginsberg e Skip Sweeney.

Publicações

Radical Software, revista fundada pela Fundação Raindance e editada por Beryl Korot, Phyllis Gershuny, Ira Schneider e Michael Shamberg.

Avalanche, revista dedicada a actividades de vanguarda, nomeadamente ligadas à vídeo arte, e fundada por Willoughby Sharp, em Nova Iorque.

YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, EP Dutton, 1970

Distribuidoras

Electronic Arts Intermix, uma das primeiras distribuidoras de vídeo, fundada por Howard Wise antes de fechar a galeria.

Centro de Vídeo Synapse, um grupo de produção e distribuição de vídeo gravações em Siracusa.

1971

Tecnologia

O sistema de transmissão televisiva via satélite *Intersputnik* entra em funcionamento, transmitindo para países da área socialista.

Sony 3/4" U-Matic video recording standard

Política

Diversos vídeo-grupos, como *Global Village*, *Alternate Media Center* ou *Open Channel*, começam a trabalhar a nível de assistência técnica na comunidade de Manhattan, com o objectivo de criar uma TV pública.

O programa de satélite do NCET é estabelecido por Brice Howard, na Escola de Design de Rhode Island, em Providence, na Universidade Metodista do Sul, em Dallas e na Universidade de Illinois, em Edwarsville.

Televisão

A FCC obriga as companhias de CTV existentes em Nova Iorque a criarem dois canais livres em cada uma delas.

Douglas Davis realiza entre a Galeria Corcoran e a WTOP-TV de Washington, aquele que é considerado o primeiro programa de televisão bidireccional em directo: "Electronic Hokkadim!"

Lanesville TV, programa semanal sobre a comunidade da primeira televisão de baixa potência (LPTV), produzido pelo centro *Media Bus*, este último fundado pelo colectivo *Videofreex*.

Artistas

"**TV Cello**", de Nam June Paik, uma vídeo escultura cuja forma é baseada num violino, constituída por três televisores com caixa transparente e de diferentes dimensões, onde é apoiada a estrutura que contém o sistema de cordas e afinação musical. Esta peça foi apresentada durante a performance "Paik's Concerto for TV Cello and Video Tape", na Galeria Bonino em Nova Iorque, demarcando

o início de um extenso trabalho desenvolvido em colaboração com a violinista Charlotte Moorman.

"**TV Interruptions**", de David Hall, foi um trabalho pioneiro na intervenção artística do vídeo na emissão televisiva. A obra é constituída por sete pequenos vídeos – "Burning TV" (2"20'), *Tap* (3"31'), *Street* (2"44'), *Two Figures* (3"12') – que foram emitidos na televisão escocesa sem anúncio prévio ou relação com a própria programação que interrompiam.

"**Facing Family**", de VALIE EXPORT, reflecte sobre o ambiente quotidiano ao redor da televisão. O vídeo mostra uma família telespectadora e foi emitido na tv Austríaca ORF, criando um confronto entre o verdadeiro telespectador e o seu possível reflexo espelhado no televisor.

Colectivos

Perception, fundado por Eric Siegle e Steina e Woody Vasulka, em Nova Iorque, foi um grupo de artistas interessados em usos alternativos do vídeo, organizando programas sobre o novo média em conjunto com a distribuidora *Electronic Arts Intermix*.

T.P. Video Space Troupe, colectivo fundado por Shiley Clarke com vista a organização de workshops focados na experimentação e exploração do vídeo bi direccional.

Woman's Interact Center, organização fundada, em Nova Iorque, por Margot Lewitin, para criar colaborações interdisciplinares entre escritores, artistas visuais, artistas ligados à performance e artistas vídeo.

Videopolis, centro de ensino e pesquisa vídeo, fundado, em Chicago, por Andy Korsts.

Distribuidoras

The Kitchen é co-fundado por D. Devyatkin e Steina e Woddy Vasulka, sendo financiado maioritariamente por Howard Wise.

Vidca é inaugurado como o primeiro mercado de vídeo cassetes em Cannes, com a participação de 625 empresas e um total de 40 tipos diferentes de equipas.

O Museu Everson, em Siracusa, inaugura o primeiro Departamento de Vídeo Arte numa instituição museológica, tendo David Ross como curador.

Open Channel, fundada por Thea Sklover e Lee Ferguson. Organização para desenvolvimento de acesso público: produz programação comunitária, conduz e workshops, programas escolares e organiza um conjunto de talentos profissionais na área

do cinema e da televisão para criar programação de acesso público.

Ithaca Video Projects, organização fundada por Phillip Mallory Jones em Ithaca, Nova Iorque, com o objectivo de promover comunicação electrónica.

New Orleans Video Access Centre (NOVAC), é fundado através do *VISTA*, com vista a dar acesso a obras e equipamento vídeo a comunidades mais pobres, tendo-se tornado, mais tarde, além de uma distribuidora, também um centro de produção acessível.

Media Equipment Resource Center (MERC), centro criado pelos *Young Film/Videomakers*, com serviço de empréstimos de equipamento para artistas e organizações.

Publicações

Guerrilla Television, escrito por Michael Shamberg e editado em conjunto com o colectivo *Raindance Corporation*. A importância desta obra reside na compreensão da disciplina do vídeo no âmbito artístico, especialmente em relação à televisão, pois, a mesma, reúne a ideologia que está na base da formação, desenvolvimento e produção dos grupos activistas existentes até então.

É fundada a revista *Colóquio-Artes* sob direcção de José Augusto-França, em paralelo à revista *Colóquio-Letras*, ambas resultado da cisão da então "Colóquio, Revista de Artes e Letras" fundada nos anos 1950.

1972

Tecnologia

A empresa *Sony* e a *Sears Corporation* iniciam a produção comercial de vídeo-cassetes para gravação.

A *Digital Recording Corporation* anuncia a fotografia-vídeo, um sistema de gravação vídeo que inclui um sistema de fotografia e uma leitura óptica.

George Brown desenvolve *Video Sequencer*.

Política

O Ministério dos Negócios Culturais cria, em Paris, o *Centro Nacional Pela Animação Audiovisual* (CNAAV), o qual promove abertamente o vídeo.

A UNESCO adopta a declaração dos princípios directrizes para a utilização da radiodifusão por satélite, a livre circulação da informação, o crescimento da educação e do desenvolvimento dos intercâmbios culturais. Aparecem as primeiras televisões declaradamente ilegais em Itália e Holanda.

Televisão

Laboratório de Televisão "TV Lab", fundado no canal WNET/13, sob direcção de David Loxton.

É fundada a *Cabletown of Greenwich Cablevision*, a primeira televisão local comunitária autorizada na Europa, em Greenwich-Woolwich, perto de Londres.

É inaugurado o canal RTP Madeira, iniciando a distribuição do sinal de televisão também pelas ilhas da Madeira e Açores.

Artistas

"TV Bed", de Nam June Paik, consiste numa estrutura em metal de uma cama, cujo espaço para o colchão o artista ocupou com televisores.

"60 TV sets", primeira instalação multimédia de David Hall criada em colaboração com Tony Sinden e apresentada na Gallery House, em Londres.

Colectivos

Land Truth Circus, posteriormente redominado de *T.R. Uthco*, fundado em São Francisco enquanto colectivo artístico ligado à performance multimédia envolvido com a crítica satírica da cultura de imagem e mitos culturais difundidos pelos mass média, recorrendo à teatralidade e ao espectáculo como estratégias principais.

Top Value Television ou, simplesmente, *TVTV*, foi fundado por Michael Shamberg e constituído, na sua maioria, por ex-membros de colectivos anteriores. Este grupo centrava-se na produção jornalística alternativa com as suas raízes criadas no grupo *Raindance Corporation* e estabelecendo diversas cooperações com instituições de tv por cabo para divulgarem os seus projectos.

Videothek, (Neuen Berliner Kunstverein), fundada em Berlim

Vidéogazette, um estúdio para produção e distribuição local, fundado em Grenoble, França.

Distribuidoras

A *Videorecord Corporation* prepara um programa de livrarias de vídeo-cassetes.

Castelli-Sonnabend Videotapes and Films, serviço de distribuição de vídeo-cassetes, fundada, em Nova Iorque, por Leo Castelli e Ileana Sonnaebend.

Downtown Community Television Center (DCTV), organização educacional e de produção, fundada por Jon Alpert e Keiko Tsuno, em Nova Iorque.

Exposições

Gerry Schum apresenta, pela primeira vez, trabalhos em vídeo e filme na *Documenta V*, de Kassel.

A *Documenta V*, comissariada por Harold Szeemann reuniu em si um importante conjunto de obras que colocaram em evidência as novas tendências artísticas internacionais baseadas na experimentação, crítica e documentação, aliadas à valorização do conceito em detrimento do objecto na constituição da obra de arte. Esta exposição determinou uma profunda mudança no panorama crítico sobre a noção de Arte, tendo exercido, principalmente através de Ernesto de Sousa, uma influência determinante no contexto artístico contemporâneo português.

“Do Vazio à Pró-Vocação”, exposição apresentada na SNBA, organizada pela AICA e comissariada por Ernesto de Sousa, cuja constituição ideológica com base na experimentação de novas linguagem artísticas, antecipa de algum modo o que viria a ser a “Alternativa Zero”, cinco anos depois.

Publicações

File, revista fundada e editada pelo grupo General Idea, sediado no Canadá.

1973

Tecnologia

Steve Rutt e Bill Etra desenvolvem o primeiro processador scan.

Prepara-se o *Satellite Instructional Television Experimente* (SITE), um programa de transmissões televisivas por satélite para países de tecnologia radiofónica muito atrasada.

A *Sony* e a empresa *Advent* lançam um sistema de projector de fitas de vídeo a cores relativamente económico.

A *Panasonic* apresenta o primeiro sistema electrónico de montagem vídeo em ½ pulgada.

O técnico da ORTF, em França, Marcel Dupouy inventa o sintetizador *Movicolor*, o qual combina três diferentes funções: geração, combinação e coloração de formas sintéticas, geométricas e abstractas.

Política

A John Simon Guggenheim Foundation atribui o primeiro financiamento para trabalhos em vídeo.

Russell Connor funda a *Cable Arts Foundation*, nos EUA, uma organização para a produção e distribuição de series antológicas e artísticas por sistemas cabo e para

impulsionar a criação de programas sobre arte local.

Na Europa é fundado o *Centre Européen des Recherches Spatiales* (CESRO-ESRO), com o objectivo de ter o seu próprio sistema de transmissões por satélite a partir de 1980.

Televisão

O NYSCA financia as estações de televisão públicas de Rochester e Siracusa com vista a permitir a produção e transmissão televisiva de fitas de vídeo sem qualidade de emissão.

Artistas

“*Global Groove*” de Nam June Paik, representa uma crítica ao sistema de comunicação global instituído num mundo saturado dos *media*. Esta obra é essencialmente constituída por colagem electrónica, uma mistura de som e imagem que subverte a linguagem da televisão. O trabalho foi emitido pelo canal WNET-TV, no dia 30 de Janeiro.

“*Television Delivers People*”, filme com duração de cerca de sete minutos, produzido por Richard Serra em colaboração com Chalotta Shoolman.

“*Home*” é um vídeo experimental de Steina e Woody Vasulka, no qual os artistas transformam a percepção iconográfica de objectos do quotidiano através da aplicação de efeitos eléctricos que constam das primeiras técnicas de transformação e manipulação da imagem electrónica como a coloração, distorção, deslocamento horizontal de planos de imagem em camadas, etc.

“*Theme Song*”, vídeo de Vito Acconci, onde o artista procura romper com a estrutura da imagem televisiva, usando a tecnologia vídeo em *close-up* (ou aproximação) para, com isso, estabelecer uma relação íntima com o espectador e criando, através do ecrã do dispositivo, um espaço pessoal no qual procura falar ou dirigir-se directamente ao espectador.

Exposições

Bienal do Whitney Museum de Nova Iorque inclui, pela primeira vez, trabalhos em vídeo realizados por sete artistas e uma instalação multimédia de Peter Campus.

“*Circuit: A Video Invitational*”, exposição itinerante sobre vídeo, composta por trabalhos de cerca de 65 artistas e organizada por David Ross.

Eventos

“Cooperstown TV is a Museum”, workshop organizado pelo colectivo *Videofreex* em cooperação com a *NYS Historical Association*. O NYSCA financia o Festival Anual de Vídeo-Documentário, organizado pelo colectivo *Global Village*, em Nova Iorque. “International Computer Arts Festival”, organizado por Dimitri Devyatkin a partir da distribuidora *The Kitchen* e com lugar no *Mercer Arts Center*, em Nova Iorque.

Distribuidoras

Howard Wise inicia na *Electronic Arts Intermix*, o *Artists Videotape Distribution Service*.

Em Antuérpia, Flor Bex abre um departamento vídeo no Centro Cultural Internacional (ICC), o qual se torna o mais importante centro para produção e distribuição vídeo na Bélgica.

Com a criação do *CREDA (Centre de Recherche et d'Entrainement aux Disciplines Artistiques)*, responsável pela organização de programas regulares e workshops de vídeo e filme em suporte Super 8 e 16mm, Lyon torna-se um importante centro de distribuição vídeo.

Estúdio *art/tapes/22*, é fundado por Maria Gloria Bicocchi em Florença, Itália, onde, até 1976, cerca de 150 artistas produziram trabalhos em vídeo e através do qual os distribuíram.

Publicações

Spaghetti City Video Manual, manual de equipamento alternativo, criado pelo colectivo *Videofreex* e publicado pela Praeger, em Nova Iorque.

O NYSCA publica um guia de referência sobre vídeo: *Video Resources in New York State*.

1974

Política

Dá-se a Revolução de 25 de Abril, em Portugal, liderada pelo Movimento das Forças Armadas (MFA) que tomaram conta de todos os meios de comunicação públicos e inscrevendo o fim de um governo ditatorial em vigência há 41 anos.

A primeira instituição museológica de cinema *Anthology Film Archives*, situada em Nova Iorque, abre um departamento para obras em vídeo.

Televisão

Existem cerca de 300 milhões de televisores em funcionamento em todo o mundo, o que equivale a 1.500 milhões de potenciais espectadores, ou seja, aproximadamente a metade da população mundial no momento.

Artistas

“**Concrete TV**” é uma escultura de Wolf Vostell, na qual o artista envolveu um televisor numa camada de betão.

“**Present, Continuous, Past(s)**”, vídeo instalação produzida de Dan Graham.

“**Gestures**” é uma série de performances pensadas para registo vídeo e produzidas por Hannah Wilke, nas quais a artista faz uma crítica feminista à imagem da mulher na televisão: o que parece ser um anúncio televisivo familiar para cremes faciais ou outros produtos do género, à medida que a performance se vai desenvolvendo os gestos da artista vão-se tornando cada vez mais violentos, pelo que a obra em si acaba por se tornar uma crítica à comercialização e abuso do corpo da mulher pelos *media*.

“**Funnel**” foi uma performance multimédia criada por Joan Jonas, na galeria *The Kitchen*, em Nova Iorque, na qual a artista lida com questões do espaço em relação aos média, nomeadamente ao sistema de vídeo com todos os seus componentes: câmara, monitores, espaço de performance, etc.

“**Time Delay Room**”, instalação multimédia de Dan Graham, que foi redesenhada por seis vezes, ao longo das quais, Graham procurou complexificar a percepção do espectador sobre si mesmo e do espaço envolvente, mantendo o sistema base de videovigilância do primeiro modelo mas introduzindo mais elementos na instalação.

Colectivos

Mon Oeil, um colectivo francês de vídeo arte resultante da fusão dos existentes grupos *Cent Fleurs*, *Vidéo 00*, *Vidéodeba* e *Vidéo Out*. É formado o *Vidéa*, um grupo de vídeo feminista francês.

Acre – “uma arte para toda a gente”, grupo de intervenção artística e política, fundado no Porto pouco depois da Revolução do 25 de Abril, por Queiroz Ribeiro, Clara Menéres e Lima de Carvalho.

Exposições

“Video ‘n’ Videology: Nam June Paik (1959-1973)”, exposição dedicada à obra do artista coreano teve lugar no Everson Museum of Art e na Galeria Bonino, em Nova Iorque.

“Arte Û Vida”, segunda exposição do artista espanhol Antoni Muntadas na Galeria Vandrés, em Madrid.

Distribuidoras

A *Castelli-Sonnabend Tapes and Films Incorporation* é criada nos EUA.

É fundado em França, o *Institut National de l'Audiovisuel* (INA), o qual absorve o Grupo de Pesquisa de Imagem (GRI) da ORTF, com o objectivo de criar o seu próprio estúdio de pesquisa e criação. Thierry Kuntzel, Robert Cahen, Dominique Belloir e Patrick Prado produzem os seus primeiros trabalhos em vídeo no INA.

Eventos

Barbara London dá início à série "Video Projects", na qual são apresentados trabalhos artísticos em vídeo, no Museu de Arte Moderna (Moma9, em Nova Iorque).

"Educational Communications Centers and the Television Arts", conferência organizada pela Universidade Estatal de Albany, nos EUA.

Educação

Após a Revolução do 25 de Abril, a ESBAP procede a uma reestruturação dos seus cursos, criando um Curso de Design (Arte Gráfica), onde inclui a disciplina de "Fotografia, Cinema e TV".

1975

Tecnologia

A Sony produz o videogravador *Betamax*, o qual permite gravar directamente programas de televisão em vídeo.

Processing Chrominance Synthesizer de Eric Siegel é produzido e distribuído, tornando-se acessível no mercado pela *Siegel-Ferraro Electronics*.

Os sistemas tecnológicos *Jones Grey Level Keyers*, *Oscillator Bank* e *Multi Input Sequencer* tornam-se acessíveis através do Programa de Residência de Artistas no Experimental Television Center. O equipamento foi desenhado por David Jones e construído e documentado por Rich Brewster.

Política

Nos EUA é criada a *Association of Independent Video and Filmmakers*, uma organização societária com vista a servir os interesses dos membros produtores, é fundada com o apoio do NEA e do NYSCA.

O artista João Vieira é nomeado director do Gabinete de Acção Cultural estando a cargo da Galeria Nacional de Arte Moderna (GNAM), em Belém, vazia desde a sua criação a propósito da "Exposição do Mundo Português", em 1940. Sob orientação de Ernesto de Sousa, João Vieira nomeia os

artistas Julião Sarmento e Fernando Calhau para integrarem igualmente a Direcção-Geral de Acção Cultural, com o objectivo de criarem um Centro de Vídeo, tendo o primeiro ficado a trabalhar na GNAM em colaboração com Vieira e o segundo a cargo do Departamento de Artes Visuais.

Televisão

A cadeia televisiva WNET/13, é financiada pelo NYSCA, para a nova série de vídeo independente "Video/Television Review".

O RTBF de Liège cria o "Vidéographie", um programa produzido por Jean-Paul Tréfois, e o primeiro a nível europeu dedicado exclusivamente ao vídeo.

"Six Fois Deux: Sur et Sous la Communication", uma série de seis vídeos com um total de 100 minutos de duração, produzida por Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville para o segundo canal da televisão francesa e co-produzido por INA e Sonimage. A série foi emitida apenas no ano seguinte.

É inaugurado o canal televisivo RTP Açores, concluindo a distribuição da emissão televisiva em todo o país.

Artistas

"*Semiotics Of The Kitchen*" é uma obra de arte crítica em suporte vídeo, produzida por Martha Rosler. Este trabalho foca-se nos papéis da "mulher tradicional" na sociedade, especialmente difundidos pela televisão.

"*Media Burn*", vídeo performance produzida pelo colectivo *Ant Farm*.

"*The Eternal Frame*" é uma obra em suporte vídeo produzida em conjunto pelos colectivos *Ant Farm* e *T.R. Uthco*, que faz uma crítica à extensiva especulação e divulgação do famoso "Filme de Zapruder", no qual se vê o presidente John Kennedy a ser assassinado.

"*TV*", de Julião Sarmento (obra destruída)

"*Media*", Julião Sarmento e Fernando Calhau (obra destruída)

"*Revolução*" filme produzido por Ana Hatherly para a Bienal de Veneza de 1975.

Colectivos

Heure Exquise!, fundado perto de Lille, em França, para promoção e exploração da arte vídeo. Mais tarde, em 1982, o colectivo começa a especializar-se na distribuição de cassetes de vídeo, em 1985, torna-se uma estação de vídeo em alternativa à emissão comercial de televisão e, em 1992, é transformado num centro de documentação e experimentação.

Exposições

"Artists'Video Tapes", teve lugar no Palácio das Belas Artes de Bruxelas, na Bélgica, e foi organizada por Michel Baudson. Esta mostra reuniu um importante conjunto de obras em vídeo de artistas a nível nacional e internacional como grupo CAP, Jacques Charlier, Leo Copers, 50704 group, Mass Moving, Danny Matthijs, Hubert Van Es e Mark Verstockett, no primeiro caso e Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell, Christian Boltanski e Allan Kaprow no segundo.

"Video International", teve lugar no Arthus Art Museum em Copenhaga, na Dinamarca.

"Video Show", teve lugar na Serpentine Gallery, em Londres, e foi a primeira grande exposição internacional a reunir obras em vídeo, instalação, performance e filme.

"Arte de Vídeo", no Museo de Arte Contemporaneo de Caracas. Reuniu obras de Ralph Hocking, Woody e Steina Vasulka, Walter Wright, entre outros.

Eventos

"Open Circuits: an International Conference on the Future of Television", financiada pelo NYSCA, teve lugar no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova Iorque, com o intuito de juntar curadores, artistas e críticos para partilha de ideias e modelos de produção, distribuição e exposição de arte vídeo.

DAVIS, Douglas; SIMMONS, Allison, *The New Television: A Public/Private Art*, the MIT Press, 1977

O Centro de Arte e Comunicação de Buenos Aires (CAYC) começa a organizar diversos encontros internacionais sobre vídeo.

O vídeo torna-se expressão artística integrante da programação do Museu Whitney de Nova Iorque, sob direcção de John Hanhardt.

"Tele-Techno Phone Conferences", coordenadas pela Lanesville TV, consistiu numa série de conferencias por telefone programadas para discutir problemas técnicos do sistema.

Distribuidoras

Women/Artists/Filmmakers é fundada pelo New York State Council on the Arts (NYSCA) em Nova Iorque, com vista a apresentar e produzir filme e vídeo.

Michel Jaffrenou e Patrick Bousquet abrem uma sala de projecção para filmes em suporte Super 8 num barco de rio em Paris, França.

Educação

Calvet de Magalhães é seleccionado para docente da disciplina de "Fotografia, Cinema e TV", dando início à sua formação.

Publicações

Parachute, revista canadense sobre arte contemporânea, fundada pelo historiador Chantal Pontbriand em colaboração com France Morin.

Video Resources, compilação documental publicada por Media Bureau, administrada pelo New York Foundation for the Arts e financiada pelo NYSCA. Constitui em si uma pesquisa sobre informação antiga sobre o vídeo, dirigida a pessoas da área e ao público em geral.

1976

Tencologia

McArthur Spatial and Intensity Digitizer, desenhado e construído por Don McArthur através do Programa de Pesquisa do Centro de Televisão Experimental, este equipamento surgiu de uma primeira tentativa em criar um conversor de vídeo analógico para digital de baixo custo.

Television

Nos EUA, várias organizações novaiorquinas – The Kitchen, Anthology Films Archives, Global Village, Electronic Arts Intermix, Artists Space, MERC, Cable Arts Foundation, etc. – e alguns artistas (entre eles, Douglas Davis e Jaime Davidovich) fundam a Cable SoHo, uma empresa sem fins lucrativos que, através de um acordo com TV cabo de Manhattan, consegue emitir três primeiros programas sobre alguns projectos artísticos e respectivos autores, que não tiveram continuidade no ano seguinte face às restrições financeiras. Mais tarde, ainda no mesmo ano, Jaime Davidovich torna-se director da organização mudando o seu nome para *Artists Television Network*, recebendo, no ano seguinte, uma importante subvenção do National Endowment for the Arts para produção e emissão de programas.

É lançada a estação televisiva Milton Keynes (Canal 40) a primeira unidade de tv por cabo com acesso livre em Inglaterra.

"Arena", um programa especial constituído por obras em vídeo criadas em Inglaterra e na America, é emitido no canal 2 da BBC. O programa foi apresentado por David Hall e produzido por Mark Kidel e Anna Ridley.

Artistas

"*This Is a TV Receiver*", vídeo transmitido pela BBC produzido por David Hall e Richard Baker em ocasião do programa "Arena", o qual foi apresentado pelo artista inglês. Nesta obra aparece o famoso apresentador Richard

Baker a ler uma descrição técnica sobre o que é a televisão e como funciona o televisor. Esta pequena leitura foi repetidamente gravada, projectando a imagem no ecrã, até que ambos som e imagem se degradassem a um tal ponto de abstracção quase total.

Colectivos

“Producteurs de Vidéogrammes Associés”, grupo fundado em França e aberto a todos os artistas relacionados com a experimentação vídeo com a intenção de distribuir as suas obras. Principais membros incluíam Nicole Croiset, Jean-Paul Cassagnac, Léa Lublin, François Testut, Nil Yalter e, mais tarde, juntaram-se Ronald Baladi, Robert Cahen, Jochen Gerz, Paul-Armand Gette, Alain Jacquier, entre outros.

Exposições

Primeira grande exposição retrospectiva da obra de Nam June Paik, organizada no Kunstverein em Colónia, Alemanha.

Secções significativas dedicadas à prática artística do vídeo na Feira de Arte de Bolonha e Bienal de Veneza, em Itália, e na Feira de Arte de Basileia, na Suíça.

Eventos

O Centro Internacional Cultural (ICC), em Antuérpia, organiza o 5º Encontro Internacional de Vídeo, em colaboração com Jorge Glusberg, director do Centro de Arte y Comunicación (CAYA), em Buenos Aires. Esta mostra reuniu 250 obras em vídeo, representando 27 países.

Synergism, uma performance itinerante resultante da parceria entre a Woodstock Community Video e o Centro de Televisão Experimental. Performance criada por Tobe Carey, Gary Hill, Sara Cook, Ken Marsh e Walter Wright.

Educação

Don Foresta cria um departamento vídeo na Escola Superior Nacional das Artes Decorativas (ENSAD), em Paris, França, em colaboração com Jean-Pierre Dezeuze, director de cinema de animação. A ENSAD configura salas para vídeo e som de ¾ polegada, adquire efeitos especiais e equipamento gráfico, e produz trabalhos de Dominique Belloir e pelo grupo Wonder Products.

Distribuidoras

London Video Arts (LVA), uma organização de artistas, fundada em Londres, Inglaterra,

para a promoção e distribuição de obras em vídeo.

Publicações

“Video: The Aesthetics of Narcissism”, ensaio de Rosalind Krauss, publicado na revista *October*, onde a historiadora define a estética da obra artística feita em vídeo como narcisista, apoiando-se nas teorias psicanalíticas de Freud e Lacan.

Primeiro volume da revista americana *Videography*, inteiramente dedicada à prática do vídeo.

1977

Televisão

Realiza-se a primeira experiência de transmissão televisiva via satélite entre St. Raymond e Buckingham, pelo Projecto Intercom, organizado pela Universidade de Quebec, em Montreal, Canadá.

Artistas

“*Painting Covers, Art Reveals*”, obra realizada por Richard Kriesche para o programa de televisão sobre arte “*Aspekte*” produzido pela estação ZDF, na qual o artista pretende mostrar através do processo de efeitos especiais da caixa azul, como a comunicação televisiva através da imagem é susceptível à manipulação.

Exposições

“*Alternativa Zero*”, comissariada por Ernesto de Sousa, reuniu as novas tendências artísticas portuguesas expondo, pela primeira vez em Portugal, obras em filme e vídeo através do uso de monitores.

A *Documenta 6* de Kassel, comissariada por Manfred Schneckenburger, compreende uma das primeiras análises e classificações da história da arte vídeo.

“*Art, Artists and Media*”, uma exposição retrospectiva internacional sobre a prática artística do vídeo, organizada em Graz, na Áustria.

A 10ª Bienal de Paris compreende, pela primeira vez, uma secção totalmente dedicada à exposição vídeo.

“*A View of a Decade*” é apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, incluindo trabalhos de Vito Acconci, Robert Morris, Bruce Nauman, Lucas Samaras, Richard Serra, Lawrence Weiner, e outros.

Eventos

Na Dinamarca são criados os primeiros workshops sobre filme e vídeo: o *Danish Video Workshop*, em Haderslev, e o *Danish*

Film Workshop, em Copenhaga, ambos fundados pelo Instituto de Cinema da Dinamarca. Estes workshops davam acesso a equipamento para pessoas que estivessem interessadas em experimentar ambos os média.

Na Bienal de Veneza, em Itália, Richard Kriesche, Peggy Gale, Wulf Hersogenerath e Marshall McLuhan organizam em conjunto o seminário "Art, Artist, and Media".

8º Encontro Internacional de Vídeo, tem lugar em Lima, Peru, organizado pelo Centro de Arte y Comunicación (CAYC), de Buenos Aires.

7º Encontro Internacional Aberto de Vídeo, tem lugar na Fundação Joan Miró, em Barcelona, organizado também pelo CAYC de Buenos Aires.

Educação

Miklós Erdély e Dóra Maurer conduzem um curso independente sobre arte no Ganz Cultural House, no qual os participantes têm acesso a equipamento de vídeo.

Distribuidoras

Pontus Hulten cria um departamento de "fotografia-cinema-vídeo", no Museu Nacional de Arte Moderna, em Paris, França, sob direcção de Alain Sayag. Entre 1976 e 1978, o MNAM compra e coleciona cerca de 50 obras aí produzidas.

1978

Tecnologia

A empresa Warner Communications inicia em Columbus (Ohio), nos EUA, a experimentação do Qube System, um sistema de TV que combina o processo por cabo e o computador.

A empresa Phillips introduz o primeiro videodisc – DVD, no mercado Americano.

Televisão

O *Center for the Non-Broadcasting TV*, realiza, em Los Angeles, EUA, as primeiras experiências de transmissão de obras em vídeo por satélite a subscritores de sistema de tv-cabo.

A SoHo TV inicia uma programação regular dentro das emissões da Manhattan Cable Corporation, de Nova Iorque, com obras produzidas pelo Artists Television Network.

Gábor Bódy realiza duas peças para a televisão húngara – *Soldiers* e *Chalk Circle* – nas quais o realizador desenvolve o potencial da imagem electrónica e do som.

"Obrigatório Não Ver", programa dirigido por Ana Hatherly na RTP2, cujo objectivo se

centrava em divulgar as novas vanguardas artísticas no contexto nacional.

Artistas

"**Technology/Transformation: Wonder Woman**", obra em vídeo realizada por Dara Birnbaum. Este trabalho faz uma crítica à imagem da mulher construída e difundida pelos média, especialmente pela televisão, concentrando-se na desconstrução da narrativa da série de sucesso "Super Mulher". "TV Garden", vídeo instalação de Nam June Paik, apresentada pela primeira vez no Centro Georges Pompidou, na qual o artista criou um jardim composto por elementos naturais - plantas e electrónicos - televisores. "MATER", primeira instalação multimédia portuguesa de Silvestre Pestana, constituída por uma performance do artista em que o mesmo se enrolava nu por um fio metálico, impossibilitando qualquer tipo de movimento. Simultaneamente eram projectadas algumas imagens de visó-poemas gráficos realizados por Pestana em Londres e em diversos momentos da performance foram usados trechos e frases musicais dos Anar Band. Finalmente, foram também incluídos dois televisores na boca de cena que mostravam o videopoema "MATER".

Colectivos

Vidéoglyphes, uma associação, criada em França, para a promoção de pesquisa e experimentação sobre a imagem electrónica. Em colaboração com a Unidade de Actividades Audiovisuais do Ministério de Negócios Estrangeiros, *Vidéoglyphes* organiza quatro visitas aos EUA para quatro artistas – Paul-Armand Gette, Philippe Guerrier, Thierry Kuntzel e Philippe Oudard – as quais resultam em quatro diferentes produções em estúdios da Educational TV Office-Berkeley e duas exposições em Nova Iorque e São Francisco.

Exposições

"Multi-Ecos", exposição organizada no teatro estúdio CITAC, em Coimbra, onde compreendeu trabalhos de poesia visual, vídeo e performance, com destaque para as "videoperformances" de Silvestre Pestana, fisicamente compostas por um conjunto de televisores.

"Video-Art", apresentação pública na ESBAP, dos trabalhos realizados lá no âmbito da arte vídeo.

"Video Art'78", exposição internacional comissariada por Steve Partridge na Herbert Art Gallery and Museum, em Coventry,

Inglaterra, que incluía instalações, performances, vídeos e cinema de diversos artistas, entre eles, David Hall, Bill Viola e Peter Weibel.

"I Bienal de Arte Contemporânea de Vila Nova de Cerveira", organizada sob direcção do artista Jaime Isidoro. Esta mostra tinha como objectivo mostrar as novas tendências que compunham agora o novo panorama artístico nacional.

Eventos

1º Encontro Internacional de Vídeo organizado, no Brasil, por Walter Zanini no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo.

Criação do *Arthus Film Workshop*, na Dinamarca, o qual irá organizar festivais de vídeo e exposições durante a década de 1980. A Neue Galerie-Sammlung Ludwig, em Aachen, Alemanha, organiza a conferência "Video + Fernsehen", na qual participam Hans Backes, Wolfgang Becker, Wibke von Bonin, Klaus Vom Bruch, Wulf Herzogenrath, Nan Hoover, Marcel Odenbach, entre outros.

Distribuidoras

O Espace Lyonnais d'Art Contemporain (ELAC), em Lyon, França, estabelece um departamento para a promoção de vídeos e filmes artísticos, dirigido por Georges Rey. O ELAC é a primeira instituição em França a apresentar vídeo numa base semanal, bem como instalações e eventos que envolvem o estado da tecnologia.

1979

Tecnologia

Chegam ao mercado francês as plataformas de edição de ¾ polegada.

Televisão

O segundo canal da televisão francesa, Antenne 2, transmite a série "Video U.S.A", constituída por cinco programas criados por Catherine Ikam e Adrien Maaden, sobre obras em vídeo americanas e as extensas possibilidades expressivas da imagem electrónica.

Artistas

"Ouve-me", registo vídeo de uma performance de Helena Almeida, onde a artista desenha a palavra "ouve-me" sobre um papel no espaço da boca, que Almeida sorve por trás. A versão final da obra consiste numa série de fotografias em que a artista se auto-retrata com os seus lábios presos por um fio desenhado.

"Perplexidades", de António Barros, consiste num vídeo que "desenha um itinerário de visita através do olhar de um amblópe profundo. Este olhar negro, resolve-se na sonoridade da marcha com rudez na calçada, envolto pela força do odor. Convoca a fundamentação do "ambiente" como eleição do lugar habitado, mas já muito próximo da escuridão total, onde a imagem sofre outras transcendências."⁵

"GNAIT", vídeo instalação de Julião Sarmento

Exposições

"British Video Art in Canada", exposição itinerante – Canada, Toronto, Halifax e Queens University em Kingston – comissariada por David Hall, reúne uma selecção de obras em vídeo de artistas ingleses.

Eventos

Festival de Arte Electrónica '79 de Linz, na Áustria sob o tema "Kunst und Technik" ou "Arte e Técnica".

Walter Moens organiza o Nieuwe Workshop financiado pelo Nederlandse Commissie voor Cultuur, em Bruxelas, para a apresentação do trabalho de artistas belgas e estrangeiros.

"Symposium sur le Corps", um programa sobre performance e vídeo organizado pelo CAYC, de Buenos Aires, e com lugar no Museu Nacional de Arte Moderna, Centro George Pompidou, em Paris, França, com a participação de numerosos artistas a nível internacional.

"XXI Semana Internacional de Cinema", de Barcelona, recebe obras em vídeo de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville.

Sob principal direcção de Fernando Calhau é organizada a primeira "Bienal Li's" – *Lisbon International Show*, a qual consistiu na primeira grande organização expositiva internacional de desenho criada em Portugal, com o objectivo de, segundo Julião Sarmento, "colocar o país no mapa da arte contemporânea."

Distribuidoras

O Museu de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, em Paris, cria um departamento para o vídeo sob direcção de Christine Van Assche.

O "Centro de Vídeo" foi criado dentro da Galeria Nacional de Arte de Belém, servindo de estúdio de produção e edição de vídeo para artistas. Por ele passaram Silvestre Pestana, Julião Sarmento, Fernando Calhau,

⁵. Em [Anexo 4], no final da entrevista.

Helena Almeida, entre outros. O espaço foi destruído no mesmo ano devido a um grande incêndio, tendo-se perdido grande parte das obras em vídeo aí armazenadas.

Publicações

Vidéoglyphes publica uma análise sob o mesmo nome, dividida em 5 partes: no.1 sobre a economia do vídeo; no.2 sobre trabalhos em vídeo; no.3 e 4 sobre vídeo, paisagem e arquitectura.

1980

Televisão

O Festival RTP da Canção marca o início da emissão televisiva regular a cores, em Portugal, após um ano de experimentação.

Artistas

“Rosebud”, instalação multimédia de Julião Sarmento “organizada em três salas conjuntas: a primeira sala é escura, apenas iluminada pela luz recebida das ala central; e na parede do fundo está uma série de nove fotografias que oferecem uma imagem fragmentária da estrutura do ringue de box instalado na segunda sala. O texto das fotografias no centro, consiste numa fotografia com a inscrição de “Rosebud”, a sua definição alterada pela demasiada exposição. Na sala central, no meio, está uma caixa de madeira alinhada com espelhos e, por cima, um holofote de alta voltagem, cuja intensidade previne qualquer possibilidade de visão. A caixa é delimitada por uma espécie de ringue de box constituída por postes em madeira e pedaços de tecido. Em dois cantos superiores da sala, opostos entre si, estão penduradas seis fotografias cobertas por cartão prensado. Na parede oposta à entrada está uma câmara pertencente a um circuito fechado de vídeo que grava imagens do visitante e as transmite para um televisor, situado na Terceira sala; Estas imagens são também proibidas porque o ecrã do televisor está pintado. Na última sala, na parede do fundo, está uma fotografia que é a mesma que aquela situada no centro da parede oposta, na primeira sala, com a palavra “Rosebud”. Nas três salas é possível ouvir a voz do artista repetindo muito lentamente a palavra “Rosebud”, o que eventualmente se torna incompreensível.”, descrição completa da obra, presente no cat. Museu do Chiado, “Julião Sarmento: Works from the 70s”, MNACC, 2002.

“La Television”, instalação multimedia de Antoni Muntadas, onde o artista relaciona o televisor e os espaços onde este é usado.

Exposição

O Centro Georges Pompidou, em Paris, França, apresenta duas vídeo instalações de Catherine Ikam: “Dispositif pour un parcours vidéo”, a qual joga com a interactividade e reflectividade da imagem vídeo, e “Fragments d’un archétype: hommage à Leonard da Vinci”, na qual 16 monitores mostram imagens fragmentadas de Da Vinci.

Em colaboração com o Vidéoglyphes, o Ministério dos Negócios Estrangeiros organiza a exposição itinerante “Vidéo: la région centrale”, para centros culturais franceses no exterior. A mostra era composta por nove trabalhos em vídeo de Martine Aballea, Dominique Belloir, Judy Blum, Robert Cahen, Nicole Croiset, Paul-Armand Gette, Philippe Guerrier, Françoise Janicot, Thierry Kuntzel, Philippe Oudard, Jean Roualdès e Nil Yalter.

“Japanese Experimental Film 1960-1980”, exposição itinerante organizada pela Federação Americana das Artes.

“Vidéo, el temps y l’espai. Sèries informatives 2/Video, Time and Space”, organizado em Barcelona, Espanha, pela Associação de Arquitectos de Barcelona. Mostra composta por trabalhos de artistas espanhóis e estrangeiros, incluindo Juan Downey, Dan Graham, Wolf Kahlen, Shigeto Kubota e Antoni Muntadas.

Eventos

A revista *Parachute* organiza um colóquio intitulado “Performance: Pós-modernismo e Multidisciplinaridade” na Universidade de Quebec, em Montreal, Canadá.

1º Festival de Arte Vídeo de Locarno, na Suíça, organizado por Rinaldo Bianda, director da Galeria Flaviana.

A distribuidora americana The Kitchen, apresenta, em Nova Iorque, “French Video Art-Art vidéo français”, uma semana de vídeo francês, comissariada por Don Foresta do Centro de Media Arte de Paris. O programa analisa a criação artística de vídeo em França através de produções quatro grandes instituições: Centro de Arte Multimédia, Centro George Pompidou, Instituto Nacional de Audiovisual e a Escola Nacional Superior de Artes Decorativas de Paris.

1981

Televisão

Primeira emissão do programa “Vidéo 2”, no canal francês Antenne 2, produzido e dirigido por Catherine Ikam e Jean-Paul Fargier.

Colectivos

VideOporto, grupo de exploração e experimentação da prática do vídeo, fundado na cidade do Porto, Portugal, por Silvestre Pestana, Henrique Silva e Abel Mendes. Era ainda constituído por António Barros, Rui Orfão, Fernando Ribeiro, João Pestana, Adriano Rangel e Borges Brinquinho.

Exposições

“Portuguese Video Art”, mostra organizada e financiada pela Direcção Geral da Acção Cultural, sob direcção de Julião Sarmento e Fernando Calhau, na Gallery of New Concepts da School of Art and History da Universidade do Iowa. A exposição incluía trabalhos de Ernesto de Sousa, Helena Almeida, José Barrias, José Conduto, Silvestre Pestana, Joana Rosa, António Palolo, António Cerveira Pinto, Leonel Moura, José Carvalho, Julião Sarmento e João Vieira, entre outros.

“Performance, Video, Installation”, exposição organizada pela Tate Gallery, em Londres. Incluía filmes e vídeos de Vito Acconci, Robert Morris, Bruce Nauman, Stuart Brisley, Ian Baum, David Hall, Tina Keane, entre outros.

Eventos

1º Festival de Arte Vídeo Franco-Latino Americano, organizado na cidade de Santiago, no Chile.

“Interface”, foi um network event criado pelo Centro de Estudos Visuais Avançados no Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), nos EUA e o Centro Americano de Paris, em França.

Educação

Calvet de Magalhães abandona o cargo de docente da disciplina Cine-Vídeo I e II da ESBAP e Silvestre Pestana integra a sua constituição enquanto monitor convidado.

Bibliografia

Monografias:

ACCONCI, Vito, "Television, Furniture, and Sculpture: The Room with the American View", in HALL, Doug; FIFER, Sally Jo, *Illuminating Video: An Essencial Guide to Video Art*, Aperture Book, 1991

AGAMBEN, Giorgio, *The Man Without Content*, California: Stanford University Press, 1999

ALBERRO, Alexander, *Two-way Mirror Power: selected writings by Dan Graham on his art*, Massachusetts: The MIT Press, 1999

ARCHER, Michael, *Art Since 1960*, London: Thames & Hudson, 2002

BAKER, Kenneth, *Minimalism*, Abbeville Press Inc, 1988

BIRNBAUM, Dara, *Dara Birnbaum, Rough Edits: Popular Image Video Works, 1977-1980*, Canada: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1987

BODDY, William, *Fifties Television. The Industry and Its Critics*, Urbana: University of Illinois Press, 1990

BOURDIEU, Pierre, trad. Priscilla Parkhurst Ferguson, *On Television*, New York: The New Press, 1998

BOURDIEU, Pierre, trad. Maria Luísa Machado, *Sobre a Televisão*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Lta., 1997

Bruce Nauman – Raw Materials, London: Tate Publishing, 2004

Bruce Nauman – Prints: 1970-1989, New York: Castelli Graphics, 1989

BUONANNO, Milly, *The Age of Television – Experiences and Theories*, Bristol: Intellect Ltd, 2008

BURROUGHS, William, *The Electronic Revolution*, ubuclassics, 1970

CAGE, John, *Silence*, Middletown: Wesleyan University Press, 1973

CAGE, John, *Empty Words: Writings '73-'78 by John Cage*, Hanover: Wesleyan University Press, 1981

CÉDIMA, Francisco Rui, "Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa", Lisboa: Presença, 1996

CELANT, Germano, *Marina Abramovic I Public Body - Installations and Objects: 1965-2001*, Milano: Charta, 2001

DEBORD, Guy, *Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Edições Antipáticas, 2010

DUCHAMP, Marcel, in CABANNE, Pierre, *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*, Assírio e Alvim, 1990.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D., *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, Thames & Hudson, 2005

FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa: edições 70, 1998

GUARDA, Dinis; FIGUEIREDO, Nuno; GONZAGA, André; MARMELEIRA, José, *Vídeo Arte e Filme de Arte & Ensaio em Portugal*, Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2008

HATHERLY, Ana, “Obrigatório Não Ver”, Lisboa: Quimera, 2009

HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, E.M., “PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa”, Lisboa: Moraes Editores, 1981

JOSELIT, David, *American Art Since 1945*, London: Thames & Hudson, 2003

JOSELIT, David, *Feedback: Television Against Democracy*, Cambridge: The MIT Press, 2007

KRAUSS, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge: The MIT Press, 1996

LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the art object 1966-1972*, New York: Praeger Publishers, 1973

LEWALLEN, Constance M.; SEID, Steve, *Ant Farm: 1968-1978*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004

LEWALLEN, Constance M., *Bruce Nauman in the 1960s: a rose has no teeth*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2007

MCLUHAN, Marshall, *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, São Paulo: Cultix, 1971

MONDLOCH, Kate, *SCREENS – Viewing Media Installation Art*, London: University of Minnesota Press, 2010

PARFAIT, Françoise, *Video: Un Art Contemporain*, Paris: Regard, 2001

PERNIOLA, Mario, *Enigmas. The Egyptian Moment in Society and Art*, New York, London: Verso, 1995

RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010

ROTH, Moira e William, *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1998

RORIMER, Anne, *New Art in the 60s and 70s – Redefining Reality*, London: Thames & Hudson, 2001

RUSH, Michael, *New Media in late 20th-Century Art*, London: Thames & Hudson, 1999

YOUNGBLOOD, Gene, “Expanded Cinema”, EP Dutton, 1970

WARD, Frazer; TAYLOR, Mark C.; BLOOMER, Jennifer, *Vito Acconci*, New York: Phaidon, 2002

Catálogos:

50 Anos de Arte Portuguesa, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007

Ana Hatherly - obra visual: 1960-1990, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1992

Andy Warhol: cine video y tv, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2000

Bienal de Veneza, 51^a, *Helena Almeida: intus*, coord. Mário Valente, Porto: Civilização, 2005

Bruce Nauman: Topological Gardens, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2009

Circa 1968, Porto: Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, 1999

Dan Graham, coord. Francisco Rei, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 1997

Dan Graham – Works: 1965-2000, coord. Maria Ramos e Cláudia Gonçalves, Dusseldorf: Richter Verlag GmbH, 2001

Dara Birnbaum – The Dark Matter of Media Light, coord. Maria Ramos e Giel Vanduveye, Porto: SMAK, Gheut & Fundação de Serralves, 2010

Eva Hesse: Sculpture, New York: Yale University Press; The Jewish Museum, 2006

Ernesto de Sousa: Revolution My Body, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998

Julião Sarmento: trabalhos dos anos 70, coord. Nuno Ferreira de Carvalho e Vera Abecassis, Lisboa: Museu do Chiado, 2002

Les Grands Spectacles: 120 Years of Art and Mass Culture, coord. Dr. Agnes Husslein-Arco, Salzburg: Museum der Moderne Salzburg, 2005

Museum of Contemporary Art (Los Angeles, EUA), Whitney Museum of American Art, (New York, EUA), Walker Art Center, (Minneapolis, EUA), *Dan Graham: Beyond*, Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 2009

Muntadas: la construcción del miedo y la perdida de lo público, coord. Raquel Muñoz e Francisco Baena Díaz, Las Palmas Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2008

Muntadas: proyectos, coord. Antoní Mercader, Madrid: Fundación Art y Tecnología, 1998

Muntadas: On Translation, coord. Anna Jiménez Jorquera, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2002

Muntadas: On Translation – The Audience, Rotterdam: Witte de With - Center for Contemporary Art, 1999

Nam June Paik: Fluxus/ Video; coord. Wulf Herzogenrath, Bremen: Kunsthalle, 1999

Nam June Paik – Exposition of Music, Electronic Television: Revisited, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 200

O Caminho do Leve, coord. Isabel Sousa Braga, Porto: Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, 2006

Panorama da Arte Portuguesa no Século XX, coord. Fernando Pernes, Porto: Fundação de Serralves, Campo das Letras, 1999

Paul Thek, The Wonderful World That Almost Was, Rotterdam: Witte de With, 1999, p. 185

Perspectiva: Alternativa Zero, coord. Marta Moreira de Almeida, Porto: Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, 1997

Porto 60/70: os Artistas e a Cidade, coord. Cláudia Gonçalves e Maria Ramos, Porto: Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, 2001

Ready to Shoot – Fernsehgalerie Gerry Schum, Videogalerie Schum, coord. Ulrike Groos, Barbara Hess, Ursula Wevers, Cologne: Snoeck, 2004

Richard Serra, Props, Düsseldorf: Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg; Richter Verlag, 1994

Richard Serra, The Matter Of Time, Bilbao: Steidl Publishers, Guggenheim Museum, 2005

The Arts for Television, coord. Kathy Rae Huffman, Los Angeles: Museum of Contemporary Art; Amsterdam: Stedelijk Museum, 1987

Work in Progress: Fernando Calhau, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 2001

Publicações Periódicas:

BISHOP, Claire, “But is it Installation Art?”, in *TATE etc*, issue 3, 2005, pp. 26-35

BOYLE, Deirdre, “From Portapak to Camcorder: A Brief History of Guerrilla Television”, in *Journal of Film and Video* no.44 (1992)

BRECHT, George, “Something about Fluxus”, *Fluxus Newspaper*, no. 4 (1964)

BURROUGHS, William, “The Limits of Control”, in *Semiotext(e)* Vol. III, nº2 – “Schizoculture” (1975), pp. 38-42

DELEUZE, Gilles, “Post Scriptum sur les Sociétés du Contrôle”, in *L’Autre*, nº 1 (1990)

DIECKMANN, Katherine, “Electra Myths: Video, Modernism, Postmodernism”, in *Art Journal*, Vol. 45, Issue 3, (1985)

FARIA, Óscar, “Dara Birnbaum em Serralves: a vida das imagens”, in *Público*, (2010)

FONTAINE, Claire, “Readymade: Geneology of a Concept”, in *Flash Art*, nº 20 (2010)

FRANÇA, José-Augusto, “Três Anos Depois”, in *Colóquio-Artes*, nr. 25, (1975)

FRIED, Michael, “Art and Objecthood”, in *Artforum*, Vol. 5, nº 10 (1967)

- GASTÃO, Ana Marques Gastão, "Ana Hatherly: Mediações sobre a Escrita e o Acto Criador", in *Agulha*, nº 35, (2003)
- HANHARDT, John, "Chance in a lifetime: John G. Hanhardt on Nam June Paik", *Artforum*, 2006
- JUDD, Donald, "Specific Objects", in *Arts Yearbook*, nº 8, (1965)
- KRAUSS, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", in *October*, Vol. 8 (1976), pp. 30-40
- KRAUSS, Rosalind, "Video: The Aesthetics of Narcissism", *October*, vol.1, 1976
- MANOVICH, Lev, "A Vanguarda como Software – Da Nova Visão aos Novos Media", in *Revista de Comunicação Linguagens*, nº 28 (2000)
- MORRIS, Robert, "Notes on Sculpture", *Artforum*, (1966)
- PAIK, Nam June, "AFTERLUDE to the Exposition of EXPERIMENTAL TELEVISION", *Fluxus cc five Three* (1964)
- ROCHE, Henri-Pierre; WOOD, Beatrice; DUCHAMP, Marcel, *The Blind Man*, nº2 (1917)
- ROSENDO, Catarina, "Lisbon International Show: A Bienal Internacional de Desenho que Lisboa Perdeu", in *L+Arte*, (2009)
- ROTH, Moira, "The Aesthetic of Indifference", *Artforum* 16, nº3 (1997), pp. 46-53
- SORKIN, Jenni, "Ant Farm: 1968-78", in *Frieze*, 2004
- SOUSA, Ernesto de, "Da Vanguarda como Necessidade", artigo publicado em *Vida mundial*, nº1834, Novembro de 1974
- SOUSA, Ernesto, "Carta de Malpartida", in *Colóquio-Artes*, nr. 42, (1979)
- SOUSA, Ernesto, "Nostalgia da pintura e anti-pintura", in *Vida Mundial*, nº 1590, (1969)
- VideOporto, "VideOporto: vídeo como forma de arte", ed. António Barros, Porto: VideOporto, 1982
- ZURBRUGG, Nicholas, "Nam June Paik Interview", in *SCAN+*, 1990, pp.12-14

Textos publicados na internet:

- BETANCOURT, Michael, "The Richard Mutt Case: Looking for Marcel Duchamp's Fountain", *Art Science Research Laboratory*, 2003 (Disponível em: <http://asrlab.org/articles/betacourt.htm>)
- CAGE, John, "An Autobiographical Statement", 1989
- DANIELS, Dieter, "Television – Art or Anti-Art?: Conflict and Cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s", *Media Art Net.*, 2004 (disponível em: http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/massmedia/)

DANTO, Arthur C. "Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art", 2007 (Disponível em: <http://www.toutfait.com/articals.php?id=846>)

FONTANA, Lucio, "Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione", in *Concetti Spaziali*, Torino, 1969. (Disponível em: <http://www.hackerart.org/corsi/aba01/capuzzi/manifestomovspazialecentro.htm>)

GAYFORD, Martin, "Duchamp's Fountain: The practical joke that launched an artistic revolution", in *The Telegraph* (2008) (Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3671180/Duchamps-Fountain-The-practical-joke-that-launched-an-artistic-revolution.html>)

Marcel Duchamp, in VIAU, Guy, "To Change Names, Simply", *Radio-Televisão Canadiana*, 1960. (Disponível em: http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy.html)

OBALK, Hector, "The Unfindable Readymade", 1996 (Disponível em: http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=912)

PAIK, Nam June, "Electronic Video Recorder", 1965 (Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/35/>)

TEVES, Vasco Hogan, "RTP 50 Anos de História", 2007. (Disponível em: <http://ww2.rtp.pt/50anos/>)

Bibliografia Posterior

– Bibliografia consultada após a defesa da dissertação

CARDOSO, João Sousa – "Práticas e Recepção do Vídeo em Portugal" (Dissertação de Mestrado orient. José Bragança de Miranda), Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2003.

CARRIÇO, Maria Mire Dores Santos – "O Ecrã: Operatividade de um dispositivo no território das práticas artísticas contemporâneas" (Dissertação de Mestrado, orient. Cristina Mateus e Fernando José Pereira), Porto: Faculdade Belas Artes, Universidade do Porto, 2008.

CORREIA, Andreia Susana Magalhães – "A imagem em movimento nos museus de arte contemporânea: proposta para um modelo de catalogação como estratégia de preservação" (Dissertação de Mestrado, orient. Cândida Fernanda Antunes Ribeiro), Porto: Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2006

Vídeos:

"A conversation with artist Richard Serra", in *Charlie Rose – Art and Design*, New York: MoMA, 2007.

"Nam June Paik: Edited for Television", mini documentário produzido para o canal WNET (1975)

“The Electronic Super Highway: Nam June Paik in the 90s”, Ohio: Carl Solway Gallery/ Exhibition Management, 1996, 1 VHS c/cor e som. (aprox. 40”)

Web-grafia:

www.nothingness.org/SI/ (Julho.2010)

books.google.com (Junho.2010)

www.ubu.com (Maio.2010)

www.toutfait.com (Maio.2010)

www.eai.org (Julho.2010)

www.medienkunstnetz.de/mediaartnet (Julho.2010)

www.experimental-tvcenter.org (Julho.2010)

www.newmedia-art.org (Julho.2010)

www.tvhistory.tv (Julho.2010)

Anexos:
Documentos e Entrevistas

[Anexo 1]

O Caso da ESBAP

Com base nas “Actas do Júri – Concurso para assistentes eventuais e auxiliares técnicos de Pintura – Escultura: 1975-76 (27.out.1975 – 22. Dez.1975)”, nas “Actas do Conselho Directivo – Livro 1 (1974-1975)” e no “Programa de Estudos – Pintura/Escultura: 1974-1981”, foram detectados uma série de acontecimentos na ESBAP que se revelaram importantes para o desenvolvimento e consolidação das novas vanguardas, como foi o caso específico da arte vídeo, em Portugal.

No ano de 1974, após a Revolução do 25 de Abril, a 2ª Secção da ESBAP propôs ao MEC – Ministério da Educação e Cultura – uma reestruturação dos seus cursos com vista a ultrapassar um conceito de especialização instituído desde 1957, em que pintores e escultores se formavam em cursos separados, denunciando com isso, “o pensamento académico característico até então dos conteúdos daquela Escola de Artes.”³⁵⁷

Assim, além de se juntarem os cursos existentes num curso geral durante os primeiros 3 anos, equivalentes à constituição do Grau de Bacharelato, foi também criado um curso de Design (Artes Gráficas), como alternativa às especialidades de Pintura e Escultura no 4º e 5º anos, que completados equivaliam ao Grau de Licenciatura. Sobre este novo curso é referido no “Plano de Estudos de Pintura/Escultura: 1976/1977 – Departamento de Artes Plásticas e Design (Arte Gráfica) da ESBAP” que “o conjunto de matérias programadas para o 4º e 5º anos do Curso de Artes Gráficas visam uma formação artística e especializada que estimula a actividade criadora no universalismo da linguagem gráfica ao ritmo do progresso das técnicas que lhe são inerentes e das transformações sociais do nosso tempo”. Assim, de uma maneira geral, a reformulação do plano de estudos estabelecido no âmbito das artes logo após a Revolução, vem de alguma maneira revelar uma necessidade em avançar no sentido experimental e crítico com base nas novas matérias que tomavam agora conta do novo panorama artístico em Portugal e que haviam sido reprimidas durante tanto tempo.

Após o ano lectivo de 1974/75, em que a escola enfrentou graves problemas de gestão, por falta de docentes, auxiliares e técnicos responsáveis pelo correcto funcionamento das novas matérias, a ESBAP lança, durante o mês de Agosto de 1975, um “Concurso Público para Docentes, Auxiliares Técnicos, Guardas, Auxiliares de Oficina e Carpinteiro”, com o apoio dos meios de comunicação – imprensa, rádio e televisão – com vista a ocupar os lugares em falta. Sobre este concurso, Ernesto de Sousa publicou um artigo sob o nome “Concurso Clandestino?”, na revista Vida Mundial, a 5 de Setembro de 1975, em que colocava em causa a própria validade e autenticidade do concurso lançado pela ESBAP, ao que o Conselho Directivo desta respondeu para a mesma publicação – “Dirigido a Ernesto de Sousa”, *in* Vida Mundial, Set.1975 – esclarecendo as questões suscitadas pelo crítico e, eventualmente, anulando qualquer tipo de prejuízo mal fundamentado para a instituição.³⁵⁸

A partir de Outubro do mesmo ano, dá-se então início à selecção dos candidatos aos diversos postos de trabalho por preencher. A lista de candidatos para a cadeira de “Fotografia, Cinema e TV” era constituída por: Eduardo Calvet Magalhães, Victor Pedro Rocha, João Paulo Sotto Mayor, José Álvaro Nogueira Morais e Marilene Barbosa Filgueira. Já em finais do mês de Novembro, e após uma análise dos vários concorrentes, Calvet de Magalhães é escolhido para o

357. Programas e Estudos de Programas – Ministério da Educação e Universidades (Prólogo), 1976

358. O texto e anexos publicados pelo Conselho Directivo da ESBAP encontram-se transcritos nas “Actas do Conselho Directivo – Livro 1 (1974/75).”

cargo de docência da disciplina em questão, seguido de Pedro Rocha. Sobre esta escolha, é referido na Acta que: “a dificuldade da sua selecção estava relacionada com o facto de [Magalhães] não possuir o reconhecido mérito profissional no campo das artes gráficas para desempenhar esta função na Escola.”³⁵⁹

No seu depoimento, Silvestre Pestana refere ainda que Calvet Magalhães ficou também responsável pelo Curso de Design mas nas “Actas do Júri – Concurso para assistentes eventuais e auxiliares técnicos de Pintura – Escultura: 1975-76 (27.out.1975 – 22. Dez.1975)”, é referido que o posto fora entregue a Mário Alves, outro concorrente a esse cargo. Por outro lado, como já foi referido, Magalhães foi seleccionado ainda no ano de 1975, pelo que deverá ter começado a exercer funções no ano seguinte e não em 1977, como Pestana também refere.

A disciplina de “Fotografia, Cinema e TV” que comportava uma componente técnica relativa à experimentação vídeo [**Anexo 3**], fora reformulada no ano lectivo de 1980/81 subdividindo-se em Fotografia I e II e Cine-Vídeo I e II, sendo esta última da responsabilidade de Magalhães. Relativamente aos restantes docentes da disciplina que Pestana nomeia – “realizador da RTP sem especial interesse (não me recordo do seu nome), um técnico de câmara, Manuel Durão, e um jovem engenheiro chamado Sousa Lopes”³⁶⁰ – não foram encontradas referências nos documentos consultados no arquivo da FBAUP. Segundo os “Tópicos Programáticos das Cadeiras”, anexados aos “Programas e Estudos de Programas” enviados ao MEC, a disciplina de Cine-Vídeo I e II, inserida no 4º e 5º anos do Curso de Design, consistia no seguinte:

“O programa desta disciplina aborda no campo do Cinema: o Argumento Cinematográfico e a sua Teoria (desde o tema à questão visual), a Realização Cinematográfica (a concepção e a organização da planificação), a Filmagem (a pré-filmagem e a filmagem), e a Montagem.

No Campo do Vídeo, o programa aborda: a Técnica do vídeo (definição electrónica; aspectos fundamentais da técnica), e a Realização (a planificação e as diversas técnicas de realização).”

Silvestre Pestana refere que devido a diversas acusações relativas à má gestão e uso indevido de bens da ESBAP, Calvet de Magalhães viu-se forçado a abandonar a escola, iniciando posteriormente uma nova instituição académica, hoje conhecida por ESAP, para onde, segundo o artista, fora projectado “muito do experimentalismo e informação de vanguarda artística no âmbito da arte vídeo.”³⁶¹ Pestana conta ainda que muita da produção realizada entre 1977 e 1982 ficou perdida, pois no início do ano lectivo de 1983/84, o artista fora informado por Rui Nunes que os trabalhos haviam sido apagados da fita matriz, pois necessitavam da mesma para o início do novo ano escolar, não dando sequer oportunidade de se realizarem cópias das obras.

Finalmente, Pestana refere que a exposição de trabalhos em vídeo realizados na ESBAP inserida na 3ª Bienal de Cerveira, em 1982, marca o início do fim da escola enquanto produtora de arte vídeo, tendo sido necessários mais de dez anos para que retomasse de novo as produções dentro da instituição.

359. Em “Actas do Júri – Concurso para assistentes eventuais e auxiliares técnicos de Pintura – Escultura: 1975-76 (27.out.1975 – 22. Dez.1975)”, pp. 20-21

360. Em [Anexo 5], resposta à pergunta no. 5

361. Em [Anexo 5], resposta à pergunta no. 5

PROGRAMA DA DISCIPLINA DE "FOTOGRAFIA, CINEMA E TV (4º ANO) DO CURSO DE DESIGN
(ARTE GRÁFICA DA ESCOLA SUPERIOR DE BELAS-ARTES DO PORTO)

FOTOGRAFIA, CINEMA E TV I (4º ANO)

OBJECTIVOS:

- 1 - Provocar no aluno uma atitude criativa
 - 2 - Propor um plano de trabalho ou obter do aluno um plano de trabalho individual ou de grupo
 - 3 - Interligar a fotografia com o cinema e propor a TV através do video-tape
 - 4 - Introduzir o aluno numa prática de fotomecânica
-
- 1) Enquadramento e composição foto interligada à formação obtida em desenho básico e desenho gráfico
 - 2) Elementos de estética fotografia interligada à formação em Estética, através da consulta e crítica de peças (Hamilton, Bresson, etc.)
 - 3) Exercícios de planos de pormenor, grande plano, plano americano, plano canónico, panorâmica, travelling, campo e contra-campo
 - 4) Planificação de um guião simples para temas com princípio, meio e fim
 - 5) Preparação de genéricos
 - 6) Iluminação de estúdio, Maquilhagem
 - 7) Prática de câmara 8, super 8 e 16 mm. e visionadora
 - 8) Prática de video-tape e circuito interno TV
 - 9) Elementos de montagem
 - 10) Visita de estudo à ULISSEIA FILME
 - 11) Realização de sequências, ralentis, fundidos, encadrados e efeitos especiais
 - 12) Prática de fotomecânica
 - 12.a) Selecção de cores directa e indirecta
 - 12.b) Tramados
 - 12.c) Provas de ensaio fotomecânicas
 - 12.d) Linho e traço e tramados
 - 12.e) Montagem
 - 12.f) Repetição
 - 12.g) Máscaras fotográficas.

PROGRAMA DA DISCIPLINA DE "FOTOGRAFIA, CINEMA E TV (5º.ANO) DO CURSO DE DESIGN (ARTE GRÁFICA) DA ESCOLA SUPERIOR DE BELAS-ARTES DO PORTO

FOTOGRAFIA, CINEMA E TV (5º.ANO)

OBJECTIVOS:

- 1 - Obter do aluno uma atitude permanentemente Criativa
 - 2 - Obter do aluno uma proposta de trabalho c/ inteira liberdade temática e técnicas mas fundamentada e seguir e exigir ao aluno a sua realização
 - 3 - Interligar a fotografia e o cinema com a televisão
 - 4 - Introduzir o aluno numa prática de luminotécnica
-
- 1) Apoiar o aluno na realização da proposta individual e discuti-la depois de apresentada, definindo claramente o que o aluno pretende para poder apreciar a coerência com a realização da mesma
 - 2) Propor ao aluno um trabalho que dê lugar a uma atitude criadora contraposta ou paralela ao apresentado pelo aluno
- B) Prática de cinema animado
- 4) Prática de cinema de animação
 - 5) Planificação de um guião para cinema ou TV e sua realização
 - 6) Realização, visitas de estudo à TV
 - 6) Prática de luminotécnica
 - 6a) Temperatura de cor. Medidas
 - 6b) Fluxo luminoso
 - 6c) Estudos dos diferentes fontes luminosas
 - 6d) Registo fotográfico ou filmico de um estudo de iluminação de um stand, montra, interior de exposição, etc.
 - 6e) Cálculos de fluxo luminoso, efeitos de iluminação e iluminação exterior e interior
 - 6f) Iluminação a cores e fantástica
 - 6g) Iluminação de estúdio
 - 6h) Iluminação para fotografia e cinema publicitário
 - 6i) Estudos de luz neon e acrílicos iluminados

[Anexo 4]

Entrevista a António Barros³⁶²

[Coimbra, Maio de 2011]

1. Quando e como soube do aparecimento da tecnologia vídeo?

- Nasci num território de grande cumplicidade com a Arte Contemporânea. Um lugar enunciatório do que mais recente se explorava, a seu tempo, nos novos e alternativos suportes de comunicação. Aí foi a Arte Vídeo convulsivamente referenciada também.

António Areal, António Aragão e Alfredo Barros, meu pai, ou mesmo logo mais tarde José Ernesto de Sousa e Wolf Vostell, partilharam comigo o devir de um território para a Arte que então ia fazendo revelar-se na paisagem das inovações.

- Analisei a operacionalização da dinâmica das narrativas visuais. Cheguei mesmo a estudar Cinema com Eduardo Geada e Cunha-Telles no CEC, Centro de Estudos Cinematográficos, na Universidade de Coimbra.

- Foi assim, em toda esta contextualidade que a Televisão, como a Arte do Objecto e a Vídeo Arte, começaram por surgir na minha *galeria de atenções* merecendo consequente estudo e aplicação.

2. O que o levou a interessar-se pelo novo média e como teve acesso ao equipamento?

- A tendência *fluxista* convocando a *vivenciação* e o enquadramento no território da experimentação, logo me convocaram para os potenciais contributos das Artes do Vídeo, assim como da Televisão e suas *assemblages*.

- O equipamento, esse foi surgindo de forma circunstancial, oriundo de diferentes territórios contributivos. Mas o que era verdadeiramente norteador e centralizava os objectivos dos diferentes manifestos, não eram as *ferramentas*, mas um querer Conceptualista da, e para a Arte nos legítimos suportes do seu tempo.

3. O aparecimento do vídeo provocou alguma alteração no processo criativo e artístico da sua obra?

- Formulei alguns projectos no domínio da Arte Vídeo, mas esta nunca foi um factor essencial. Não resultou razão identitária da minha obra, mas um elo contributivo e sinergizante. Tudo sem nunca ocupar um lugar de protagonização redutora que resultasse anulatória da exploração de outros suportes e meios.

- A Televisão como máquina socializadora e porta marginal, ganhou contudo uma função nas minhas operações enquadradoras da Instalação e da Arte do Objecto.

- Nos anos setenta, em Amsterdão e em Colónia, tive oportunidade de analisar o rigor da obra de Nam June Paik, Vito Acconci, Cindy Sherman, Arnulf Rainer, Abramovic e Ulay, e as primeiras revelações para o Vídeo Arte de Brian Eno, onde aí já se demonstrava que as possibilidades formais, da Televisão ao Vídeo, eram convulsivamente vastas.

Em Coimbra dei continuidade a esta pesquisa investigando as obras de, entre outros, Jochen Gerz e Bill Viola.

4. O trabalho que desenvolveu com Wolf Vostell em Leverkusen, na década de 1970, provocou alguma mudança no desenvolvimento do seu trabalho artístico, nomeadamente no âmbito da vídeo arte?

- Não propriamente. Vostell tinha a sua linguagem com uma identidade sólida. Uma sociologia da Arte revigorada pela *decollage* videográfica.

Eu procurei, na minha própria identidade, formular outro domínio. Esse enunciado por uma outra forma de olhar através da *janela* de Marshall McLuhan. Um olhar que visitava uma "Arte de Situação", muito na linha de preocupação aberta por Guy Debord (que marcou o cinema independente dos anos setenta e o modo até de operar conteúdos para a Arte Vídeo). Situacionista. Uma evocação de *Artitudes*. Uma prática

³⁶². Entrevista conduzida via e-mail.

convictamente *Artoral* onde a Televisão, essa poderia resultar *questionada* obrigando uma revisitação da sua condição simbólica enquanto objecto socializador e suporte para a Arte.

5. Com ligações à prática artística teatral, performance e experimentalismo poético, que papel adquiriu o vídeo no desenvolvimento da sua obra?

- Fundamentalmente nas Artes Performativas e na Parateatralidade, surgiu realizando (com contributos técnicos de Paulo Larisch na vídeo-leitura da Performance Arte e nas Artes Cénicas; e de uma Imagem Comunicacional para a Arte com Manoel Negrelli e João Luis Azevedo em Coimbra, assim como com Vitor Bilhete e Jorge Lopes no Porto).

Em suma: o Vídeo surgiu na minha obra como um suporte sinergizador. Plural. Não como um Camp.

6. Quando e como começou a expor os seus primeiros trabalhos em que utilizou um televisor ou um monitor?

- Estudei projectos nos anos setenta para a operação estética "Multi/Ecos"⁽¹⁾, na Universidade de Coimbra, acção geradora do Simposium *Projectos & Progestos* (que comissariei), evento revelador de obras primeiras e de excelência internacional no domínio da Arte Vídeo. Obras como são as de James Coleman, Peter Trachsel, Ernst Thoma, Dominique Labaume, Plassum Harel, Lydia Schouten (*Lone Ranger Lost in the Jungle of Erotic Desire*), Rolf Lobeck e Sabine Hartmann (da Academia de Artes de Kassel), assim como as do Stathion House Opera e The Basement Group de Londres.

- Para além da Vídeo Arte, a esculturalidade do suporte emissor "televisual" (usando aqui a *gramaticalidade semântica* de Pignatari), foi também um território que me interessou, e comecei por apresentar na Galeria Diferença, em Lisboa, a convite de José Ernesto de Sousa, e no âmbito editorial que criei como *Artitude:01*.

- Com publicação na Televisão (na altura RTP), criei ainda, então, um objecto *televisual* explorando os potenciais da mutação semântica da letra convocando o dígito acronímico, e para afirmar a marca nominal da VII Bienal Internacional de Arte de Cerveira.

7. Que ideias estiveram na fundação do Grupo VideOporto, em 1981? Como eram desenvolvidos os trabalhos no âmbito colectivo?

- Quando fui convidado para Director Artístico do Teatro Estúdio CITAC, na Universidade de Coimbra, desafiei Mineo Aayamaguchi, Silvestre Pestana, Jorge Lima Barreto, Manoel Duran, Abel Mendes, Paulo Maria, Aldo Brizzi e Rui Orfão a integrarem um colectivo pluridisciplinar que desse corpo a uma operação estética inédita que ganhou a marca de *Multi/Ecos*. A Arte Vídeo, a Performance Arte, a Música Minimal e a Poesia Experimental enunciaram a solidez dos conteúdos. A Revista Arte Opinião, em Lisboa, publicou um ensaio catalogador que testemunhou o evento e fez chegar o "manifesto" a outras geografias. O resultado foi singular. Mereceu aplauso e referência. E logo efeito consequente.

Silvestre Pestana a partir da cidade do Porto deu boa sinergia ao estímulo e criou o VideOporto. Colectivo onde em resposta a um convite me fiz inscrever, e onde arquitectei vários projectos para a Arte Vídeo.

Escrevi algumas reflexões sobre o devir desta matéria artística e, nesse ancoradouro, os potenciais propósitos de VideOporto.

8. O texto de introdução ao catálogo da exposição do Grupo VideOporto, em 1982, faz referência à televisão e à sua possível manipulação enquanto alternativa à unidireccionalidade da sua emissão. Qual era a relação entre o trabalho desenvolvido no âmbito do grupo e o conceito de televisão?

- Cumpria ao Grupo VideOporto formular situações artísticas. Enunciar poesia. Ser Poema. Não alimentar uma mera plataforma de comunicação.

9. Que temas procuraram desenvolver através da arte vídeo? Desenvolveram algum trabalho no campo da instalação multimédia?

- Um dos temas fundamentais era eleger a força e função da soltura da Imagem num contraste à opacidade

das Ideias. Muito na linha de John C. Ranson quando diz que "as imagens são nuvens de glória para o homem que descobriu que as ideias são uma espécie de escuridão".

- Poderemos considerar *Multi/Ecos* um manifesto gerador da instalação multimédia, e a originalidade das apresentações de VideOporto eram performativamente habitadas num arquipélago de objectos "televisuais". As acções *videoperformativas* de Silvestre Pestana disso bem eram ilustrativas.

10. Além da obra em vídeo realizada dentro do colectivo VideOporto, no início dos anos 1980, desenvolveu mais algum trabalho em vídeo nos grupos que dinamizou ou em que esteve envolvido até 1981, como é o caso do grupo CORES, OIC e Artitude:01?

- Apenas no Artitude:01 – que era um objecto colectivo de edição em formato de revista performativa. Um programa galvanizador de soluções de edição alternativas.

Perplexidades⁽²⁾, 1979, foi um projecto que iniciei no CEC e fiz transitar para A:01.

- A OIC, Oficina de Interação Criativa, era uma unidade do CAPC vocacionada para a investigação no domínio da Dinâmica dos Desempenhos do Corpo (não trabalhava uma componente tecnológica significativa, para além da luz/e ausência dela, e num contexto espacial e comportamental).

- O Grupo CORES, parte integrante do GICAPC, Grupo de Intervenção do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, trabalhava as Artes Performativas em espaços urbanos e públicos. Não recorreu nunca a tecnologias videográficas, nem à Televisão como realidade objectual ou semântica.

11. A DGAC permitia o acesso de equipamento vídeo a artistas? Como era o procedimento para ter acesso a esse material?

- Nunca recorri à DGAC para a operacionalização dos meus projectos no domínio da Vídeo Arte.

12. Onde produzia e editava os seus trabalhos em vídeo?

- Trabalhei fundamentalmente na dimensão projectual.

Foi editor o Artitude:01.

13. Em que é que consistia a obra de vídeo instalação “Último Manifesto”, de 1981?

- É esta obra parte integrante da segunda edição da revista Artitude:01, e foi apresentada na Galeria Diferença, em Lisboa. Teve a participação de Isabel Pinto, e resultava como um *objecto-texto*. Um dos artigos *memento mori* da revista performativa A:01.

Estudava o objecto a hermenêutica filosófica da Morte que a protésica Televisão nos obriga comungar, levando-nos a fundir/findar com ela. Essa fatal condição do homem – "o único animal que sabe que vai morrer".

14. Havia algum tipo de colaboração entre artistas a trabalharem com o novo média e o núcleo de produção da RTP?

- Na cidade de Coimbra a RTP não tinha processos significativos para contribuir com as artes visuais. Recorriamos aos nossos próprios meios, ou aos que o CAPC, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e o Teatro Estúdio CITAC deligenciavam. Algumas vezes com o apoio do Goethe Institut. Rolf Lederbogen chegou mesmo a dinamizar uma operação videográfica, e a disponibilizar-nos os seus meios para operativização de alguns projectos.

15. Como eram distribuídas ou divulgadas as obras artísticas em filme e vídeo em Portugal, nas décadas de 1960 e 1970?

- Foi fundamental o contributo de estruturas e comunidades artísticas como o CAPC e o Teatro Estúdio CITAC em Coimbra; a Cooperativa Diferença e a Galeria Quadrum em Lisboa; e a Cooperativa Árvore e a Alvarez no Porto. Mas a Galeria Nacional de Arte Moderna e a Fundação Calouste Gulbenkian foram também singularmente contributivas.

16. O trabalho desenvolvido pelo CAPC teve alguma influência no desenvolvimento da arte vídeo em Portugal?

• Foi singular o contributo do CAPC na Arte Contemporânea Portuguesa. E não apenas no domínio da Arte Vídeo. Foram múltiplas as actividades dinamizadas na difusão, na formação, na experimentação, como mesmo na produção com positivos efeitos consequentes de reconhecimento. Um estar lícitamente híbrido.

17. Que nomes são para si fundamentais para a origem da vídeo arte em Portugal?

• Sublinharia os nomes de Helena Almeida, Julião Sarmento, António Cerveira Pinto, José Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Silvestre Pestana, Ernesto M. de Melo e Castro, João Vieira, Júlia Ventura e Assunção Pestana.

O meu contributo foi fundamentalmente numa dimensão conceptual. Dimensionei-me na arquitectura de diversos projectos inéditos que resultaram galvanizadores de novos entendimentos da, e para a Arte Vídeo. Explorei a *opacidade*. A não visibilidade e a ambliopia do olhar enunciado através do Vídeo. A imagem do contraste resultante a partir do branco/negro. Da luz/e sua ausência. Da construção versus "Desconstrução" da imagem a partir do seu escultural conceito. A extensão da imagem a partir do vazio. A vacuidade da representação como imagem experienciável. A não imagem⁽³⁾.

Na Televisão inscrita na Arte do Objecto, ou mesmo do Trash, explorei o comportamento perante o objecto placebo. A infuncionalidade real e a ficção gerada pela ausência. A razão pavloveana perante o *transfer* e sua *gestalt* resolvida pela razão *simulante* que a Arte contempla. O ser ficcionado. *Acto suspenso*. O imaginário semblante ["This is the end", *Último Manifesto*, A:01, Diferença, Lisboa, 1981].

18. Quais as exposições – individuais ou colectivas – mais relevantes neste domínio, de que tem memória?

• A resposta precisa seria vasta. Excessiva para este espaço.

Cumpr-me eleger apenas alguns exemplos lusos que me parecem sinalizadores: *Gnait* – instalação vídeo de Julião Sarmento. Integrou o Ciclo de Exposições *Novas Tendências na Arte Portuguesa* que com Alberto Carneiro comissariei para o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

Coloco nesta galeria ainda a acção em Vídeo-Escultura *The Promised Land* de José Ernesto de Sousa apresentada no Simposium "Projectos & Progestos" que dinamizei para a Universidade de Coimbra (Teatro Estúdio CITAC).

Oriunda da comunidade CAPC vale referir ainda Assunção Pestana com a obra *Alter-Âncias*, 1983/85, prémio vídeo da III Exposição de Artes Plásticas • Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

19. A revolução de 25 de Abril de 1974, causou alguma mudança no panorama artístico português, nomeadamente para o desenvolvimento da vídeo arte?

• A moldura dada à questão que aqui se infere tem alguma ironia implícita.

Se o Abril de 74 foi insuficientemente consequente, como aconteceu com a Arte Vídeo em Portugal, poderemos considerar que ambos os *manifestos* não cumpriram devidamente todo o potencial expectante que a oportunidade pretendeu enunciar – malogros de um país do "quase". Esse texto-*fado* evocado por Mário de Sá Carneiro para legendar a identidade lusa, e que a minha poesia experimental teimosamente (d)enuncia.

⁽¹⁾ *Multi/Ecos*, 1979. Há aqui uma leitura videográfica de uma obra compósita : A performatividade latente num corpo anulado no seu movimento total – Rui Orfão (o então pintor), empresta o estar. E sobre a sua máscara de alceste, o texto *Verdade*, aplicado sobre as apagadas lentes dos óculos que, intervencionadas, reduzem a quase total visão, condenando-o à reflexão introspectiva e à agonia da oração [*ignOrar*].

⁽²⁾ *Perplexidades*, 1979. Desenha um itinerário de visita através do olhar de um ambliope profundo.

Este olhar em negro, resolve-se na sonoridade da marcha com rudeza na calçada, envolto pela força do odor. Convoca a fundamentação do "ambiente" como eleição do lugar habitado, mas já muito próximo da escuridão total, onde a imagem sofre outras transcendências.

Este apelo à conceptualidade resulta redentor, e o objecto visível esgota-se na própria dimensão física do ecrã como janela de um abismo castigador.

Mais do que um estilo de Vídeo Arte, é uma arte (a)videografada pela impotência do olho que se quer soltar do crânio revoltado pela sua condição anulatória. Em suma: é um objecto autofágico como razão de imagem, dando lugar ao espaço comprometido, obrigando a arte da "instalação" que então já se anunciava.

Para construir este objecto, acompanhei um jovem amblíope no seu tempo e lugar de vivenciação, em Coimbra, na Escola Martim de Freitas, paralelamente aos meus estudos em Medicina que na altura surgiam.

Recorri em Lisboa ao Instituto Helen Keller, e trabalhei durante algum tempo em Psicodinâmicas e Exploração do Potencial Sensorial para a afirmação plástica, tudo para reunir elementos que resultassem adequados.

Portanto, o objecto *Perplexidades*, para apresentação pública obriga um espaço vazio, em negro, para "instalar" os envolventes que a dramatização do tema convida. Tudo para nada ver. Ou quase nada.

Ao viver em Wuppertal, 1981 (aquando a minha participação em *VOSTELL FLUXUS ZUG*, Das Mobile Museum, Kunst Akademie, Leverkusen) cruzei-me com uma preocupação que convocou a invisibilidade performativa que eu tinha começado por explorar – Pina Bausch em *Café Müller*, Tanztheater, 1978.

⁽³⁾ “Portanto, *Perplexidades* e *Multi/ Ecos* [título sacado a um evento pluridisciplinar onde este exercício vem a ser formulado], são, na verdade, uma arte do não ver; da não imagem; ou mesmo do pânico de, em algum momento, poder já não ver. Premonitório ou não, a verdade é que nos últimos anos passei a merecer convulsivas experiências de invisibilidade, dado a uma recidivante Migraína Oftálmica de que sou hoje portador. Mas, e muito graças à espectacularidade que esta tipologia temática tem merecido na nossa cultura mais sublinhada [*Um ensaio sobre a cegueira* do Fernando Meirelles a partir de José Saramago, ou mesmo *Branca de Neve* do João César Monteiro], julgo oportuno referir esta experiência – *Perplexidades*”. [Correspondência para a exposição “Anos 70 Atravessar Fronteiras”, 2009, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Comissariada por Raquel Henriques da Silva].

[Anexo 5]

Entrevista a Silvestre Pestana³⁶³

[Porto, Julho de 2011]

1. Quando e como soube da existência da tecnologia vídeo?

Aquando a minha estadia em Estocolmo no início da década de setenta. Nesta época, a embaixada dos Estados Unidos em Estocolmo era um dos centros mais activos na apresentação das obras conceptuais da vanguarda americana. Disponibilizava uma óptima biblioteca e promovia debates que eram muito concorridos. Foi aí que pela primeira vez vi obras assumidas como vídeo arte. Mais tarde o “Moderna Museet” apresentou uma grande retrospectiva do artista *Joseph* Beuys. Este artista realizou diversas performances ao vivo no museu nas quais entre outros objectos de cena, recorria a um televisor para visionar em um *relanti* um vídeo no qual dominavam os planos médios da sua figura.

2. O que o levou a ingressar num curso sobre televisão e música electrónica em Estocolmo? Como teve conhecimento desse curso?

Em Outubro de 1970 a Universidade de Estocolmo abriu um primeiro curso pós-laboral sobre a forma de modular de “Comunicação-Televisão” o um outro “Curso de Música Electrónica (EMS)”. Este primeiro curso era dedicado a formar uma nova geração de realizadores para saber utilizar a nova tecnologia de registo de imagens vídeo tornada acessível através da comercialização do equipamento Britânico “FUTURA” com uma fita de 1 *inch*. Só mais tarde em 1972 é que apareceram no mercado os Sony Portpack B&W com fitas de ½ *inch*. O “Curso de Música Electrónica (EMS)” era dedicado a formar músicos que desejassem recorrer às novas sonoridades electro acústicas oferecidas pelas tecnologias emergentes de base electrónica. Todo este curso girava à volta das obras do músico alemão Karlheinz Stockhausen e da escola de Colónia.

3. Em que é que consistia o estúdio Filkigen e que tipo de trabalhos desenvolveu lá?

O centro de pesquisa sonoro “Filkigen” em Estocolmo foi um centro formador e difusor de vanguarda ao longo da década de 1970. Encontrava-se ligado aos cursos pós-laborais da Universidade de Estocolmo para a nova da área da música electro acústica e electrónica. Nas suas instalações realizavam-se uma vez por mês diversos concertos de música electro acústica. Estes concertos eram acompanhados por coreografias e dança de vanguarda. Eram bastante livres e arrojados. Durante uma dessas sessões dedicadas à poesia sonora conheci e fiquei amigo pessoal de Henri Chopin a quem mais tarde em 1982 dedico o meu segundo “Computer Poema” realizado para o computador pessoal ZX 81. Neste estúdio também se desenvolvia apresentações multimédia, com improvisações/experimentações de dança e de artistas plásticos.

4. O aparecimento do vídeo provocou alguma alteração no processo criativo e artístico da sua obra?

O aparecimento dos equipamentos portáteis e a disponibilidades oferecidas pelo registo Vídeo mudou tudo!

A partir de 1970 todo o meu aparelho conceptual relativo à concepção, realização e produção artística foi revisto e posto em causa. A frase “O vídeo é uma nova linguagem que é preciso

³⁶³. Entrevista conduzida por e-mail.

experimental” era uma das fortes motivações que tinha sido vinculada pelos monitores do curso em Estocolmo. Assim, quando tive acesso a produções em vídeo, procurei sempre testar os recursos desta nova linguagem recorrendo essencialmente a truncagens de sobreposições, deformações e, também, exercícios de produção sonora que pudessem actualizar os recursos da vídeo-poesia. Assim a vídeo – poesia, como a defendi e a realizei, apresentava-se como um meio preferencial entre a performance do poeta, a leitura multidireccional da organização espacial do texto e a sonoridade fónica.

5. O que o levou a interessar-se pelo novo média e como teve acesso ao equipamento? Quando e por quem foi fundada a cadeira de vídeo na ESBAP, que leccionou enquanto monitor convidado a partir de 1981?

Encontrava-me em Paris (creio, meados ou finais da década de 70) quando a “*Gallery Sonnabend*”, apresentou uma exposição sobre a “Land Art “americana. Esta exposição apresentava diversos TV reportagens e o recurso ao vídeo documental das obras destes artistas. O uso da televisão, dos spots TV e dos registos vídeo documental apresentavam-se então absolutamente correctos como meios difusores, se atendermos à escala e aos lugares inóspitos onde estas obras foram inseridas na paisagem. Vindo de Paris frequentei desde 1977 o segundo ano do curso de pintura da ESBAP/FAUP.

Em 1978, o professor Calvet de Magalhães que era cunhado de Ernesto de Sousa, deu início ao Curso de Design Gráfico. Integrado neste curso encontravam-se os laboratórios de Fotografia e Cine-Vídeo. Devido à protecção e apoio incondicional do professor Abel Mendes passei a poder ter acesso ao estúdio B&W de 3 câmaras Philips da Escola.

A vídeo arte, com o apoio e pioneirismo destes dois professores, que ao integrarem a disciplina de Cine-Vídeo no primeiro Curso de Design Gráfico, despoletaram um processo criativo com suporte e reconhecimento académico.

Por isso, durante quatro anos a ESBAP (1978 a 1982) realizou uma produção vídeo arte com apoio institucional. Vivia-se cada produção com grande empenho e profissionalismo por parte dos alunos e dos professores da disciplina. A maioria dos alunos finalistas entre 1979 e 1982 do Curso de Design Gráfico realizaram de algum modo pequenas peças em vídeo como parte curricular, o que criou grande dinamismo e expectativas.

Entre 1980 e 1981 o professor Calvet de Magalhães viu-se fortemente confrontado com diversas acusações de má gestão e uso indevido de bens da ESBAP. Com o seu afastamento desta instituição, iniciou uma nova escola de ensino superior artístico, actualmente, a Escola Superior Artística do Porto. Muito do experimentalismo e informação de vanguarda artística desta área projectou-se nesta nova instituição.

Em 1981, dei continuidade ao projecto de vídeo experimental enquanto monitor convidado da disciplina de Cine-Vídeo na ESBAP. Este convite foi formulado pelo então Presidente do Conselho Directivo, o pintor Júlio Resende. Mais tarde, entre 1982 e 1984 também exerci funções de professor na disciplina de Cine-vídeo do curso da ESAP que leccionei conjuntamente com os técnicos Jorge Lopes e A. Teixeira.

Durante o período na ESBAP, como já afirmei, toda a produção vídeo arte era integrada na disciplina de Cine-Vídeo. Para leccionar esta disciplina foram escolhidos um realizador da RTP sem especial interesse (não me recordo do seu nome), um técnico de câmara, Manuel Durão, e um jovem engenheiro chamado Sousa Lopes. É a este professor Sousa Lopes a quem se deve toda a dinâmica da realização da arte vídeo na ESBAP. Desde o primeiro momento Sousa Lopes

apresentou uma extraordinária vontade de querer tudo experimentar. Para além desta dinâmica extraordinária enquanto professor, também fazia ele próprio instrumentos e produzia diversas frases sonoras electro acústicas que depois eram utilizadas nas bandas sonoras dos vídeos então realizados.

Durante o ano lectivo de 1978-79 (por volta de Março, Abril) teve lugar o primeiro visionamento público na cantina da escola das obras até à data realizadas nos estúdios da ESAP.

Foi notório a desfaçatez e repúdio apresentado pelo outro grupo de docentes do C.D.C. mais ligados ao então nascente mercado do Design no Porto. Alguns destes docentes chegaram mesmo a afirmar que este tipo de produção de vídeo arte não podia substituir o dever do Curso de Design de Comunicação de ter de formar alunos competentes na realização de “spots” publicitários que pudessem responder às tendências do mercado.

Muita desta produção realizada durante esta época ficou perdida, pois no início do ano escolar de 1983/84 e dito pelo designer João Nunes, fui informado que todos os meus trabalhos realizados e produzidos nas instalações da ESAP tinham sido todos desgravados da fita matriz. Não foi dada a possibilidade de se realizarem cópias noutra versão (bobine de fita quadrada Philips) sobre o pretexto formal de que necessitavam da fita matriz para o início do novo ano escolar.

(ver: folhas e catálogos da época, mapear as diversas participações dos trabalhos então produzidos na ESAP em exposições no país e estrangeiro.).

6. Quando e onde começou a expor os primeiros trabalhos em que utilizou um televisor ou um monitor?

Para além das apresentações na ESAP, a que já me referi, apresentei no CITAC em 1978 a performance “O Grito”, integrada na exposição Multi/Ecos no Teatro Estúdio CITAC. A participação do grupo da ESAP em “Multi/Ecos” teve o reconhecimento oficial da escola. Apresentei o convite ao director do Curso de D.C. que aceitou.

Deste modo, “Multi/Ecos” foi a primeira participação oficial da ESAP na divulgação da vídeo arte. Por isso, tornou-se um marco importante, pois foi a primeira vez que a vídeo arte foi assumida por uma instituição de ensino superior em Portugal. Conteí com todo o apoio do grupo da escola e tive autorização para utilizar o seu carimbo e obtive empréstimo de algum equipamento. A performance constou de uma acção em que comecei por restringir os meus movimentos com o apoio de um fio metálico que fui enrolando à volta do meu corpo nu, até ficar impossibilitado de qualquer acção. Simultaneamente recorri a um diaporama constituídos por duas projecções de slides com visualizações dos meus visos poemas gráficos realizados em Londres. Em diversos momentos da improvisação foram utilizados trechos e frases musicais do Anar Band. Nesta intervenção, em que fui apoiado pelo performer Brinquinho, usei dois televisores na boca de cena que mostraram em simultâneo o meu vídeo poema “MATER” Esta minha intervenção tornou-se na época a primeira performance multi média.

No ano de 1979 apresentei na Cooperativa Árvore a instalação “ As ilhas Desertas” entre 21 Novembro/ 3 Dezembro 1979. Esta instalação foi subsidiada pela Fundação Gulbenkian. No catálogo encontra-se documentado por três videogramas as obras dos vídeo poemas “Mater”, “Ave” e “Povo Novo”. Nesta foi incorporado um televisor. No entanto aquando da abertura da instalação na Cooperativa Árvore a direcção da ESAP recusou disponibilizar o leitor de vídeo Philips da escola necessário à transcrição do registo destas obras gravadas em fitas de uma polegada durante o dia da inauguração. Apresentei em 1980 extra catálogo a obra “Computer Story” na 2ª

Bienal de Cerveira, integrada da minha participação registada no catálogo com a performance “Ver”.

Enquanto monitor da disciplina de Cine-Vídeo na ESBAP, foram realizadas várias produções e diversas obras de vídeo arte que foram posteriormente mostradas na “Alternativa 1” em Almada e na 3ª Bienal de Cerveira 1982 e 1983. Estas mostragens marcam o início do fim da ESBAP como produtora de Vídeo Arte. Tivemos de esperar mais de dez anos para ver o recomeço de produções de Vídeo Arte nesta instituição.

7. Quando apresentou os primeiros vídeos artísticos na cantina da ESBAP, em finais dos anos 1970, havia já muitos artistas a trabalharem com o vídeo? Que outros autores participaram na mostra?

Boa pergunta! Como foi anteriormente foi já exposto as produções de vídeo arte naquela data eram parte integrante da disciplina de Cine-Video do Curso de Design Gráfico da ESBAP. Na amostra apresentei três vídeo poemas “Mater”, “Computer Story” e “Pirâmide”. O professor Abel Mendes apresentou o vídeo “A lição de anatomia do Dr.Tulp”. O finalista do curso Paulo Maria apresentou o vídeo “Máscaras” além de um ou outro aluno que já não recordo.

**(PS. a) junto em anexo uma foto do grupo de docentes e alunos da ESBAP em 1981;*

b) outra em que apresento uma versão do primeiro “Computer Poema” de 1982 a professores e funcionários da ESBAP).

8. Durante a sua colaboração com o grupo musical Anar Band, realizou alguma obra em vídeo?

Não funcionava na altura assim, não se faziam reportagens. O intercâmbio criativo dava-se ao nível da empatia pelas mesmas preocupações artísticas e por um entendimento comum da problemática da vanguarda. Por isso, as nossas colaborações eram livres e diversificadas. Entre as diversas actuações com performance, destaco a performance “Pirâmide” ao vivo no liceu Alexandre Herculano. Também, por duas vezes o Anar Band deslocou-se ao estúdio da ESBAP e compôs directamente durante a gravação vídeos de dois dos meus videopoemas “Pirâmide” e “Mater”.

9. Que ideias estiveram na base da fundação do grupo VideOporto, em 1981? Como eram desenvolvidos os trabalhos no âmbito colectivo?

10. O texto de introdução ao catálogo de uma exposição do colectivo, em 1982, faz referência à televisão e à sua possível manipulação enquanto alternativa à unidireccionalidade da sua emissão. Qual era a relação entre o trabalho desenvolvido no âmbito do grupo e o conceito de televisão?

As experiências que realizamos com a potencialidade de poder contribuir para a formação de uma vídeo comunidade, tiveram início na disciplina de Cine-video do curso da ESAP (1982 a 84) que leccionei conjuntamente com os técnicos Jorge Lopes e A. Teixeira. Por diversas vezes iniciamos a transmissão experimental do sinal vídeo a partir do nosso estúdio. Queríamos que dentro e fora da ESAP vários telespectadores pudessem ter acesso às obras de vídeo arte produzidas em conjunto com os nossos alunos, tendo esta atitude uma matriz baseada na ideia de uma vídeo comunidade. Na altura a RTP detinha o monopólio total das emissões televisivas o que fazia serem ilegais todas ou quaisquer tentativas de utilização da banda de difusão. Como é natural esta nossa atitude da utilização da banda de difusão, a partir das nossas aulas, mereceu comentários e reacções de sinal contrário por parte de alguns membros da direcção.

No caso do VideOporto, o grupo estava mais interessado na divulgação das suas obras de vídeo arte. A sala da galeria disponibilizada na Cooperativa Árvore para estas exposições dependia dos equipamentos disponibilizados por mim e por o pintor Henrique Silva.

11. Que temas procuraram desenvolver através da arte vídeo?

A diversidade das propostas artísticas e dos interesses técnico-formais dos artistas eram de tal ordem diversificados, o que torna qualquer resposta abrangente demasiado redutora do que se passou na época.

Em todo o caso, poderei tentar sintetizar algumas preocupações comuns. Em relação aos primeiros vídeos apresentados na cantina da ESBAP, todas as produções desta fase apresentam em comum uma intensa teatralidade. Todos nós recorremos como vídeoastas aos modelos contratados para as aulas de desenho de figura humana. Entre outras coisas, a participação dos modelos tinha a força de poder legitimar o interesse do nu enquanto parte formativa e escolar. Todos sentíamos que tínhamos de apresentar uma continuidade formal do nu como uma natural transposição da tradição da cultura geral. Sabíamos que se queríamos continuar a produzir tínhamos que apresentar soluções de coerência formal e de continuidade cultural perante o curso e a escola.

Ainda nesta temática, podemos considerar os registos de vídeo de algumas intervenções, dos quais se destaca a existência de um vídeo realizado pelo Manuel Durão durante uma visita de estudo em 1979 promovida pelo professor Coelho dos Santos (antigo secretário de estado do governo de Vasco Gonçalves) da disciplina da História da Arte às Caldas da Rainha. Esta visita de estudo contou com a presença do professor de estética Álvaro Lapa entre outros. Na praia eu e outros meus colegas fizemos uma performance sobre o olhar atento de todos. A performance de cerca de 15 a 20 minutos na praia foi desempenhada por 6 a 8 alunos. Apresentamo-nos todos nus e utilizamos grandes quantidades de algas como elemento cénico. Durante esta intervenção nós pintamos o nosso corpo utilizando diversos pigmentos. Numa parte da intervenção desenhei na areia um A circunscrito numa circunferência. Esta intervenção, apesar de ter sido muito polémica, recebeu apoio e elogios do nosso professor de Estética Álvaro Lapa.

A razão porque este registo de vídeo da performance, nunca foi apresentado é porque, segundo o que o professor Manuel Durão afirmou na altura é que ele tinha sido ameaçado pelo marido de uma aluna que tinha participado na performance, que não admitia que ela aparecesse em topless.

Os trabalhos realizados na escola tinham diversas condicionantes que, de alguma forma, tolhiam algumas possibilidades criativas. Por exemplo, no estúdio podíamos contar apenas com duas câmaras móveis e uma fixa para realizar as tomadas de vista das acções performativas e gerar os genéricos. No entanto era totalmente impossível pensar em qualquer tomada de vista exterior, já que todo aquele material não tinha autorização de sair pois era exclusivamente destinado a produções escolares.

As obras de vídeo arte portuguesas, realizadas no Centro de Vídeo na Galeria Nacional da Arte Moderna de Belém, realizadas na década de 70, apresentam como característica comum uma única vista contínua acompanhada por uma captação directa de som sem filtro e não apresenta nenhuma intervenção de pós-montagem em estúdio.

(PS: ainda tenho em meu poder fotos amareladas deste acontecimento em que se reconhece Coelho dos Santos e Álvaro Lapa).

12. No final da década de 1970, foi criado um Centro de Vídeo na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém. Quem dirigia esse espaço e em que é ele consistia?

Só em 1977 quando de regresso de Londres entrei em contacto com a Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, sendo na altura director deste centro o pintor João Vieira. Este tinha reunido à sua volta uma equipa com a cultura da vanguarda internacional composta pelos artistas Fernando Calhau, Julião Sarmento e Cerveira Pinto entre outros. O centro como equipamento disponha de três Sony Portpak B&W de ½. Estes Sony Portpak eram cedidos individualmente aos artistas para estes poderem realizar as suas obras de arte vídeo, como então aqui se chamava a estas produções individuais. A manutenção deste material, raro ainda em Portugal, era muito cara quer na substituição de peças como no acesso a fitas de gravação. Em pouco tempo uma das máquinas ficou não operacional devido a uma incorrecta utilização desta em relação a uma fonte de luz.

Para esta apresentação internacional de vídeo arte foram convidados a participar pela escola do Porto Abel Mendes e Silvestre Pestana da ESBAP e Henrique Silva pela Cooperativa Árvore.

Os artistas João Vieira e Fernando Calhau foram responsáveis por toda a dinâmica conseguida neste centro. Deve-se também a estes dois artistas o esforço de conseguir arranjar equipamento de produção vídeo para os artistas, visto, nesta altura, ser material raro e dispendioso.

(ver: catálogo da “ PORTUGUESE VIDEO-ARTE” - Gallery of New Concepts, Corroboree: Gallery of New Concepts, School of Art and Art History, University of Iowa, USA - Abril/ Maio 1981 com a participação de: Helena Almeida, José Barrias, José de Carvalho, , José Conduto, Abel Mendes, Leonel Moura, António Palolo, Silvestre Pestana, Cerveira Pinto, Joana Rosa, Julião Sarmento, Henrique Silva, Ernesto de Sousa e João Vieira.

13. O destruidor incêndio de 1981 provocou alguma ruptura ou interrupção no desenvolvimento da vídeo arte portuguesa? Como recorda esse acontecimento?

Foi um desastre com dimensão nacional. Toda a dinâmica de actualização, divulgação e apoio às produções dos artistas de vanguarda até então conseguida, viu-se seriamente comprometida. Esta dinâmica perdida só anos depois foi retomada mas com menos presença, já sobre a influência de Fernando Calhau com a abertura da galeria Almada Negreiros nas instalações da SEC.

14. A DGAC permitia o acesso a equipamento vídeo a artistas? Como era o procedimento para se obter o acesso a esse material?

Pessoalmente nunca recorri a nenhum material da DGAC, nem tive acesso aos três Sony Portpaks que estavam disponíveis para empréstimo a projectos artísticos.

15. Havia algum tipo de colaboração entre os artistas que participavam no Centro de Vídeo com o núcleo de produção da RTP?

Esta pergunta é muito pertinente. Na sua resposta encontra-se uma das mais difíceis questões sobre as produções deste período e a abordagem do estado de alma da época. Como todos sabemos o pintor João Vieira foi colaborador activo da RTP durante um curto período. A chegada de Londres de Ana Hatherly possuidora de uma licenciatura em cinema, dava como era natural, maior importância aos ainda então dominantes registos dos acontecimentos em filme de 16 mm. Só em segunda escolha era que se recorria ao registo vídeo. Isso encontra-se claramente visível na forma de registo das gravações do seu programa “Proibido não Ver”.

O grande problema no que diz respeito à importância e continuidade da produção de obras vídeo arte realizadas na ESBAP foi devida que dois dos mais destacados artistas desta escola Ângelo de Sousa e Alberto Carneiro não acompanharam ou valorizaram as produções vídeo arte. Ângelo de Sousa ficou-se pelos filmes de super oito policromáticos e Alberto Carneiro pelo uso da fotografia foto documental com forte cariz performático. Ainda hoje não consegui assimilar as atitudes destes dois destacados artistas enquanto professores da ESBAP. Estes dois artistas foram durante algum tempo responsáveis da direcção do CAPC em Coimbra, mas não conseguiram compreender a dimensão inovadora protagonizada pela direcção de António Barros.

16. Como eram distribuídos ou divulgadas as obras artísticas em filme e vídeo em Portugal, nas décadas de 1960 e 1970?

Simplesmente não eram. Só quando possuíamos todo o equipamento é que podíamos nos deslocar e apresentar os nossos trabalhos. A partir de 1982 e com o apoio do Henrique Silva, então um dos directores da Cooperativa Árvore e co-fundador comigo do grupo “VídeoOporto” é que se deu continuidade de pequenas produções de vídeo arte, apoiados no Sony Portapak da Úrsula. No início de 1983 passamos a dispor de um televisor e um leitor que passou a mostrar regularmente as nossas obras, sendo deste modo a Cooperativa Árvore a primeira galeria a mostrar vídeo arte de uma forma regular. Para estas emissões recebi em depósito no “VídeoOporto” uma obra do pintor João Vieira, Lúcia Schoutten e Mineo Aayamaguchi.

17. Que nomes são para si fundamentais para a origem da arte vídeo em Portugal?

“PORTUGUESE VIDEO-ARTE” - Gallery of New Concepts, Corroborée: Gallery of New Concepts, School of Art and Art History, University of Iowa, USA - Abril/ Maio 1981

Helena Almeida, José Barrias, José de Carvalho, José Conduto, Abel Mendes, Leonel Moura, António Palolo, Silvestre Pestana, Cerveira Pinto, Joana Rosa, Julião Sarmento, Henrique Silva, Ernesto de Sousa e João Vieira.

Penso que a selecção realizada para esta amostragem, deve ser tomada como elemento referencial de maior importância nesta área de estudo da vídeo arte em Portugal

Embora sejam dadas como desaparecidas nos arquivos da SEC depois do seu envio para Portugal, creio que as obras que participaram nesta mostra um dia irão aparecer.

18. A Revolução de 25 de Abril de 1974, causou alguma mudança no panorama artístico português, nomeadamente para o desenvolvimento da vídeo arte?

De algum modo, já respondi anteriormente a esta questão. Mas uma coisa é certa, é preciso começar a referir nesta área de estudo a importância política das relações de forças partidárias na produção e promoção destas obras pioneiras e de vanguarda no contexto Português. Senão vejamos: Ernesto de Sousa tinha regressado da Alemanha, Henrique Silva da França e eu da Suécia. Sem tomarmos em conta esta triangulação muito fica por esclarecer nesta área da produção artística de vanguarda deste período.

19. Com ligações à prática artística teatral, performance e experimentalismo poético, que papel adquiriu o vídeo no desenvolvimento da sua obra?

Ao longo de toda a minha obra artística os recursos plásticos, técnicos e performativos, sempre os percepcionei como ferramentas disponíveis para realizar o meu trabalho. Assim, sempre entendi estes recursos pluri e inter disciplinares em uníssono. Isto é, sempre os manipulei como uma única ferramenta. Para mim, o vídeo foi crucial porque permitiu-me estender a narrativa a múltiplas leituras, assim como a sua imaterialidade possibilitou descobrir novos paradigmas do realizar arte. Questões estas que eram muito recentes no campo artístico.

O meu entendimento do vídeo arte sobrepunha-se à maioria das opiniões que a maioria das pessoas expressava sobre esta tecnologia. A designação das disciplinas nas instituições escolares, como Cine-vídeo, subentendia que alguns artistas e formadores encaravam o vídeo como uma tecnologia de baixo custo para substituir a produção de cinema. Ora, eu sempre entendi e defendi, o vídeo como uma nova tecnologia expressiva artística com singularidades e gramáticas próprias. Em diversas intervenções performativas integrei o monitor / televisor não só como um recurso cénico mas como elemento de reenforço narrativo do conflito performativo. Neste sentido, as minhas acções performativas entravam em diálogo complementar com a narrativa vídeo.

Paralelamente às minhas performances desenvolvi obras em vídeo com a problemática da Poesia Visual. Isto é, recorria à textualidade letrista para ampliar a ambiguidade de significação e criar espaços de silêncio. Neste sentido, explorava a temporalidade da acção e da narrativa através de sobreposições textuais sincrónicas com a acção, pois o vídeo permitia-me ter dois tempos: o tempo da acção e o tempo da significação. O vídeo devido às suas características técnicas era o meio ideal para explorar este tipo de problemática.

Silvestre Pestana

*(PS.

a) junto em anexo uma foto do grupo de docentes e alunos do curso de Design de Comunicação da ESBAP com o grupo da Universidade da Madeira em visita protocolar em 1981;

b) apresento uma versão do primeiro “Computer Poema” de 1981 a professores e funcionários da ESBAP.



a) Foto do grupo de docentes e alunos do curso de Design de Comunicação da ESBAP com o grupo da Universidade da Madeira em visita protocolar em 1981:

1- Silvestre Pestana 2- Maurício Fernandes (Madeira) 3 – Paulo Maria Bastos 4 – Jorge Marques da Silva (Madeira) 5 – Manuel Durão 6 – Élia Pimenta (Madeira) 7 – Prof Dr Gurjão 8 – Prof Calvet Magalhães 9- Eng. Sousa Lopes 10 – Escultor Ricardo Velosa 11 – Pintora Isabel Santa Clara Gomes 12 – Mestre Júlio Resende 13 - Evangelina Sirgado de Sousa (Madeira)



b) foto em que apresento uma versão do primeiro “Computer Poema” de 1981 a professores e funcionários da ESBAP.

Índice de Figuras

Imagem da Capa – fotografia da série “The Little Screens” (1963), de Lee Friedlander (extraída de <http://we-make-money-not-art.com/archives/photography/index.php?page=5>)

Figura 1 – “Fountain” (1917), de Marcel Duchamp (extraído de <http://www.flickr.com/photos/64919055@N00/397939807/>)

Figura 2 – “Exposition of Music. Electronic Television” (1963), de Nam June Paik (extraído de <http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/>)

Figura 3 – “Participation TV” (1963), de Nam June Paik (extraído de <http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/>)

Figura 4 e 5 – “Global Groove” (1973), de Nam June Paik (extraído de <http://www.medienkunstnetz.de/works/global-grove/>)

Figura 6 – “Imponderable” (1977), Marina Abramovic e Ulay (extraído de <http://nothingbecause.blogspot.com/2009/04/marina-abramovic-and-ulyay.html>)

Figura 7 – “Corridor Piece” (1969), Bruce Nauman (extraído de <http://www.artnet.com/Magazine/index/ribas/ribas1-12-5.asp>)

Figura 8 – “Live/Taped Video Corridor” (1970), Bruce Nauman (extraído de <http://arttattler.com/archivebrucenauman.html>)

Figura 9 – “Following Piece” (1969), Vito Acconci (extraído de <http://www.medienkunstnetz.de/works/following-piece/>)

Figura 10 – “Time Delay Room” (1974), Dan Graham (extraído de <http://www.medienkunstnetz.de/works/time-delay-room/>)

Figura 11 – “Two Consciousness Projections” (1972), Dan Graham (extraído de <http://artttartttt.blogspot.com/2009/09/artist-1-two-consciousness-projections.html>)

Figura 12 – “Three L Beams” (1965), Robert Morris (extraído de <http://rsataiwan.blogspot.com/2010/04/3-l-beams-robert-morris-1965.html>)

Figura 13 – “Las Meninas” (1656), Diego Velázquez (extraído de <http://www.artchive.com/artchive/V/velazquez/meninas.jpg.html>)

Figura 14 – “One Tone Prop (House of Cards)” (1969), Richard Serra (extraído de <http://gregcookland.com/journal/2007/07/09/richard-serra/>)

Figura 15 – “Television Delivers People” (1973), Richard Serra e Charlotta Schoolman (extraído de <http://arttorrents.blogspot.com/2007/12/richard-serra-television-delivers.html>)

Figura 16 – “Technology/Transformation: Wonder Woman” (1978/79), Dara Birnbaum (extraído de <http://arttorrents.blogspot.com/2008/01/dara-birnbaum-technologytransformation.html>)

Figura 17 – “La Television” (1980), Antoni Muntadas
(extraído de <http://www.artnet.com/Magazine/features/cone/cone6-9-2.asp>)

Figura 18 – “Media Burn” (1975), Ant Farm
(extraído de <http://www.tofu-magazine.net/newVersion/pages/ballard.html>)

